MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXIX, NR. 3

DIN SUMAR

3/2018

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU MIRCEA TIBERIAN

CORNELIU DAN GEORGESCU
PRIETENII MEI LIVIU GLODEANU ŞI MIHAI MOLDOVAN
GENERAŢIA NOASTRĂ

DOROTHEA REDEPENNING
IDEEA UNEI "MUZICI ATEMPORALE". CU REFERIRE LA *MODEL MIORITIC* DE CORNELIU DAN GEORGESCU

GEORGE BALINT
PRIVIREA ESTETICĂ (III)

ISSN 0580-3713

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII
ŞI IDENTITĂŢII NAŢIONALE

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU MIRCEA TIBERIAN 3

STUDII

CORNELIU DAN GEORGESCU
PRIETENII MEI LIVIU GLODEANU ŞI MIHAI MOLDOVAN
GENERAŢIA NOASTRĂ 15

DOROTHEA REDEPENNING
IDEEA UNEI "MUZICI ATEMPORALE".
CU REFERIRE LA *MODEL MIORITIC* DE CORNELIU DAN GEORGESCU 36

LAVINIA COMAN
PRIVIRE ASUPRA MUZICII PENTRU PIAN DIN PERIOADA RĂZBOIULUI DE ÎNTREGIRE
A ROMÂNIEI MODERNE 66

ETNOMUZICOLOGIE

OVIDIU PAPANĂ
METAMORFOZA UNOR CONSTRUCȚII DE INSTRUMENTE MUZICALE CORDOFONE:
COBZA ROMÂNEASCĂ ÎN ACEST CONTEXT 74

ESEURI

GEORGE BALINT
PRIVIREA ESTETICĂ (III) 86

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA APOSTU
A CONVERSATION WITH MIRCEA TIBERIAN 3

STUDIES

CORNELIU DAN GEORGESCU
MY FRIENDS LIVIU GLODEANU AND MIHAI MOLDOVAN
OUR GENERATION 15

DOROTHEA REDEPENNING
THE IDEA OF AN "ATEMPORAL MUSIC".
WITH REFERENCE TO *MODEL MIORITIC* BY CORNELIU DAN GEORGESCU 36

LAVINIA COMAN
A SURVEY OF PIANO MUSIC DURING ROMANIA'S WAR OF NATIONAL UNIFICATION 66

ETHNOMUSICOLOGY

OVIDIU PAPANĂ
THE METAMORPHOSIS OF SEVERAL STRING INSTRUMENTS:
THE ROMANIAN COBZA IN THIS CONTEXT 74

ESSAYS

GEORGE BALINT
THE AESTHETIC GAZE (III) 86

https://biblioteca-digitala.ro

INTERVIURI

De vorbă cu Mircea Tiberian

Andra Apostu

Cu un palmares de 25 de albume de autor pe care încă le mai putem găsi în librării, 99% din muzica lui Mircea Tiberian este improvizată iar el are convingerea că asta înseamnă să fii autentic, valoros, și mai presus de orice material prestabilit. Îl puteți găsi cel mai des la concerte, pe scenă, într-un duo simbiotic perfect cu instrumentul care i-a fost alături în întreaga carieră, pianul. În viziunea lui Mircea Tiberian, artistul trebuie să evite compromisurile pentru „a nu mai spori cantitatea de zgură și banal care cotropește peisajul muzical în zilele noastre”. Cel mai mult își dorește să cânte, să improvizeze, dar în același timp se ocupă de numeroase proiecte muzicale, mizând în

https://biblioteca-digitala.ro

permanență pe cartea sincerității și cunoașterii cât mai temeinice a domeniului muzical universal. Alături de o activitate concertistică susținută și fără de care nu se poate defini ca artist, Mircea Tiberian și-a exprimat crezul artistic și în publicații cu un caracter muzicologic modern ce vizează tratarea fenomenului muzical cu trimiteri la domenii extra-muzicale (Sunetul de referință) dar și elemente pur tehnice de gramatică muzicală (Tehnica improvizației în muzica de jazz). Un muzician care s-a luptat de-a lungul anilor pentru menținerea jazzului în topul preocupărilor tinerilor muzicieni și care în continuare susține demersuri artistice lăudabile pentru promovarea acestui gen muzical.

Andra Apostu: Ați absolvit Conservatorul din București în 1980 deși ați debutat în 1974 la Festivalul Internațional de la Sibiu, ceea ce mă face să cred că jazz-ul nu a fost o preocupare care a început odată cu studiile superioare. Vorbiți-mi despre perioada în care ați descoperit dragostea pentru jazz; despre, poate, persoanele, artiștii care v-au influențat în această direcție.

Mircea Tiberian: Am descoperit jazzul destul de târziu pentru că nu prea aveam unde și cum să o fac. În primii ani de școală, pe la începutul anilor șaizeci nu puteai asculta jazz decât în casele unor colecționari, acesta, jazzul, reprezentând încă o formă de artă nefrecventabilă, dacă nu chiar de-a dreptul interzisă. Dar asta nu m-a împiedicat să practic improvizația încă de la începuturile mele muzicale care s-au întâmplat undeva pe la vârsta de 5-6 ani. De fapt era o joacă și o explorare în același timp. Am continuat acest obicei de compoziție în timp real până în ziua de azi. Cu celelalte forme de creație muzicală precum jazzul sau compoziția muzicală de factură tradițională am avut întâlniri tangențiale, chiar dacă unele au durat și câteva decenii. Modalitatea de expresie care mi se potrivește a fost și va rămâne compoziția în timp real, adică în fața celor care ascultă, fie că aceasta se întâmplă la pian, la orga mare sau în ansambluri de muzică improvizată.

A.A.: În perioada comunismului ați avut o activitate intensă ca interpret în diverse formații. Desigur, asta a continuat

https://biblioteca-digitala.ro

și după 1990. Faceți o paralelă, o comparație între modul de viață de atunci (muzical vorbind) și ce a fost după anii 90, simțiți că v-au marcat dezvoltarea muzicală, cumva, piedicile din perioada comunistă?

M.T.: Anii comunismului, prin lipsa libertății și propagarea unei imense cantități de minciuni (de fapt aproape tot ce se afirma oficial era minciună), prin permanenta promovare a nonvalorii în dauna autenticului, au reprezentat o perioadă de întuneric și frig, atât fizic cât mai ales mental, care s-a prelungit până dincolo de limita suportabilității și ale cărei efecte le simțim din plin și azi după atâta vreme... Pentru mine care am fost de când mă știu un nonconformist și care mi-am asumat individual drumul artistic, acele vremuri au fost cele mai lipsite de perspectivă. Mi-am irosit 15 ani trăind în umbra unui vis american și încercând să supraviețuiesc neintegrat oficial în societate. Am făcut o auto-ucenicie jazzistică la 25- 30 de ani, când ar fi trebuit să o parcurg mult mai devreme într-un cadru organizat, am ratat multe ocazii de a cânta în afara țării din cauza lipsei libertății de mișcare, am pierdut timpul cel mai prețios încercând să mă comport normal într-o societate aflată cu susul în jos. Noi, adică o echipă de muzicieni redusă numeric aveam multe concerte, dar asta pentru că se tăiase drastic finanțarea instituțiilor artistice iar jazzul era considerat rentabil și nepericulos politic. În același timp grupurile de jazz din afara României nu prea apăreau pe scenele noastre cu excepția festivalului de la Sibiu așa că eram, cum se spune, „chiori în țara orbilor”. Acum valul muzicii de jazz și improvizație a ieșit din atenția publicului și e mult mai greu de pătruns în grupul celor favorizați de industria muzicală. Mai ales cu infrastructura artistică pe care o are România; mă refer la promovare, impresariat, schimburi între asociații, burse de studiu etc., ca să nu mai vorbim de anchilozatul, defazatul și subfinanțatul nostru sistem de învățământ.

A.A.: Cum v-ați îndreptat spre catedră? Ce v-a îndemnat să predați?

M.T.: Eu nu m-am îndreptat spre catedră, de altfel nu am stat în spatele unei catedre niciodată în viața mea; am stat la calculator și la pian. Dar, lăsând gluma la o parte, căci

https://biblioteca-digitala.ro

decizia de a face ceva în învățământ m-a costat 25 de ani de activități, unele foarte departe de muzică, studenții m-au chemat. Era perioada când s-a crezut în dinamizarea învățământului din România. Pe atunci Andrei Pleșu ținea un curs de angelologie, Neagu Djuvara unul despre elite. În acest context s-a făcut și cu jazzul un pas spre normalitate. Studenții dictau cine vine și cine mai rămâne în Conservator. Nimeni nu a avut curajul să se opună înființării unor forme de educație muzicală dedicate jazzului și muzicii pop. Toată lumea încerca să nu fie catalogată drept stalinistă. Ulterior, sub aripa ocrotitoare a regimului iliescian, lucrurile au revenit în matca lor de tradiționalism autosuficient.

A.A.: Sunteți autorul programei (curriculum) de jazz pentru liceele de muzică, cu ce bagaj credeți că ar trebui să absolve un tânăr licean, mai cu seamă că jazz-ul este o muzică ce se „așează" mai greu la acea vârstă, poate, decât educația de tip clasic a unui instrumentist?

M.T.: Am fost autorul primei programe, ulterior modificată și completată dar pe atunci m-am lovit de opacitatea corpului de directori ai liceelor. Cu alte cuvinte nu dorea nimeni un învățământ adus la zi temându-se de migrarea în masă a elevilor către genurile jazz și pop. Asta îmi aduce aminte de frica britanicilor față cu iluzoria invazie a muncitorilor români și bulgari ce ar fi urmat acordării dreptului de muncă. Până la urmă s-a dovedit că era o spaimă nefondată. Starea învățământului muzical de la noi e dezastruoasă. Scriam cândva că sistemul se întrece în a se ține departe de fenomenul viu, reușește să nu vadă talentul muzical chiar dacă acesta sare în ochi și pe scurt produce pe bandă personaje neadaptate la arta zilelor noastre, abandonuri și analfabetism muzical. Ca să nu mai pomenim de nivelul cultural obținut. Societatea nu se poate forma prin excepții, o știe oricine, nu putem să ne bazăm pe olimpici și copii minune pe care îi pierdem în afara țării după bac, sau pe unii profesori cu har, vai, din ce în ce mai de greu de găsit. Am scris despre toate acestea pe larg în cartea *Magister musicae în țara surîsului*, lucrare care a apărut acum câteva luni. De ce credeți că interpretarea muzicală se poate face de la o vârstă timpurie pe

https://biblioteca-digitala.ro

când creația necesită o anumită maturitate? Eu cred că e invers. A-l înțelege pe Beethoven e mai dificil decât a cânta liber niște acompaniamente la chitară sau a genera o melodie cu un deget pe tastatură. Însă principalele forme de creativitate muzicală au fost izgonite din învățământul preuniversitar românesc încă de pe vremea lui Gheorghiu-Dej. A rămas doar interpretarea căci - nu-i așa? - principalele opere au fost scrise deja de corifei (un Marx, Engels, Lenin și alții).

A.A.: Așadar, apar discrepanțe între ceea ce se studiază în școli și realitățile sociale?

M.T.: Producția și comunicarea muzicală ocupă 90% din piață, iar în școlile noastre ea e ignorată cu o superioritate greu de înțeles. Meseriile cele noi, care toate conțin creativitate și adaptare la impactul tehnologic nu sunt vizate de liceele de muzică (designer muzical, producător artistic etc). Interferența între domeniile artistice și sociale nu există. Dar avem în schimb profesori fără vocație și experiență, programe sau manuale de secol XIX și salarii care nu atrag pe nimeni. Profesorii nu sunt specializați pe grupe țintă, ca atare intră imediat în conflict cu interesele copiilor și tinerilor. Cine sunt antrenorii zecilor de trupe care cântă prost prin studiouri închiriate? Există traineri pentru muzica vocală dar sunt ei integrați în învățământul oficial? Pe scurt, dacă nu se întreprinde ceva semnificativ în sistem el va fi părăsit, desființat sau ridiculizat, așa cum se întâmplă adesea deja în emisiunile unor televiziuni și (cunoscând nivelul absolvenților) uneori pe bună dreptate.

A.A.: Majoritatea compozitorilor sunt pianiști de formație originală, este acesta un avantaj? Este necesar să poți cânta la pian pentru a pătrunde tainele improvizației? Este mai ușor sau mai dificil decât la alte instrumente?

M.T.: Pianul, claviatura au fost și vor rămâne instrumente de sinteză și mare ajutor în compoziție, aranjament, citirea unor partituri; importanța lor s-a reconsiderat mai ales după inventarea sistemelor MIDI. Pianul e, alături de chitară cel mai răspândit instrument de acompaniament. De aceea e folosit în creația unor aranjamente ad-hoc, în ilustrarea unor situații și prin aceasta foarte prezent încă în viața muzicală

https://biblioteca-digitala.ro

de toate zilele și în pedagogie. Cu cele 7 octave ce cuprind 12 cvinte, prin coloritul clapelor și poziționarea lor, prin performanțele acustico-mecanice, pianul rămâne unul dintre cele mai complexe și misterioase demersuri muzical-tehnologice create de istorie și probabil cel mai important. Nu întâmplător literatura pianistică surclasează prin varietate și număr de capodopere celelalte literaturi muzicale. Îmi pare rău pentru ceilalți instrumentiști, dar cu tot respectul, trebuie să recunoaștem această evidență.

A.A.: Aveți și o intensă activitate ca organizator de evenimente, coordonator. De asemenea, ați publicat câteva volume destul de complexe din punct de vedere al cercetării muzicologice? Vă rămâne timp pentru compoziție? Cum vă organizați o zi de lucru?

M.T.: Cu regret trebuie să recunosc că nu sunt un tip organizat. Acțiunile mele au fost de obicei organizate din afară, fie de comanda socială, fie de obligațiile pe care mi le-am creat inițiind tot felul de demersuri (festivaluri, cicluri de concerte, organizații). Din acest punct de vedere nu sunt un model, dar am fost destul de activ.

A.A.: *Sunetul de referință și arca muzicii occidentale* este o carte care tratează, în esență, fenomenul muzical pe mai mulți parametri dar ancorat în elemente aparent externe lui, jocul de șah sau cărțile de Tarot, peștii exotici (?) etc. Cui i se adresează acest demers publicistic și ce aduce el nou în literatura de specialitate?

M.T.: *Sunetul de referință* reprezintă crezul meu muzicologic. Cartea se adresează tuturor celor care vor să înțeleagă mai bine fenomenul muzical. Am încercat o prezentare mai captivantă a faptelor, de aici trimiterile la teritorii din afara muzicii. *Domeniul muzical, o lume cu 4 dimensiuni* tratează aceeași problematică dar necesită un nivel de informație muzicală mai ridicat uzând de exemple și analize.

A.A.: Ați scris volumul *Tehnica improvizației în muzica de jazz.* Dacă ar vrea orice muzician să meargă către acest tip de tehnică și citește cu seriozitate volumul e suficient sau are nevoie și de talent?

https://biblioteca-digitala.ro

M.T.: *Tehnica improvizației* este o gramatică muzicală. Ca atare nu e suficientă pentru creație, dar e foarte utilă, mai ales în zilele noastre atât de nepăsătoare la gramatici.

A.A.: Care este traiectoria stilistică pe care a mers compozitorul Mircea Tiberian?

M.T.: Așa cum spuneam, eu sunt mai mult un improvizator decât un compozitor în accepțiunea generală a termenului. Cele mai bune creații spontane le-am făcut în afara vreunui stil. Ultimele mele albume, să spunem ultimele 7, ca să luăm o cifră magică, conțin, cu excepția unuia dintre ele, 99% muzică improvizată, deci nu au partituri sau măcar schițe scrise în prealabil. De altfel, mi-e și greu să le declar la UCMR-ADA pentru că trebuie să transcriu ce am cântat atunci și, deși muzica încă îmi mai place, nu prea mă trage inima să mai scriu ceea ce nu va mai interpreta nimeni niciodată. Ar putea părea neserios ceea ce spun, dar reușind să mă înconjor de oameni compatibili, extrem de talentați și informați am ajuns la concluzia că ceea ce realizez fără partituri e mai autentic și chiar mai valoros decât ceea ce am creat raportându-mă la un material prestabilit și, deși decizia nu a fost ușoară, am renunțat treptat la a propune piese, idei muzicale, structuri, planuri compoziționale etc. în favoarea unor creații colective. Procesul a durat aproape 20 de ani. Pentru aceasta însă e nevoie de multă experiență, de colaboratori de o anumită valoare și care să formeze o echipă omogenă. Desigur, nu practic această modalitate de abordare decât atunci când îmi permit să lucrez cu acest gen de colaboratori. Altminteri, situațiile de brainstorming muzical pot da rezultate necontrolate din punct de vedere al limbajului și chiar al expresiei muzicale, pe scurt - rateuri. Atunci e mai bine să ne întoarcem la teritoriul mai sigur al muzicii elaborate în prealabil și chiar la o anumită arie stilistică. Ceea ce eu fac adesea, dar nu pe discuri sau la concertele importante (toate concertele sunt importante, dar sunt finanțate diferit).

A.A.: Cum v-a venit ideea scrierii unui musical, un gen atât de puțin exploatat de compozitorii români, dar cu un impact atât de mare asupra vieții muzicale românești – lucrarea a și

https://biblioteca-digitala.ro

fost premiată de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România în anul 2016?

M.T.: *Jazzy Tarot* sau cum se numește el în montarea de la Teatrul dramaturgilor români - *Tarot Tales* este un amalgam de stiluri compoziționale ce se întinde pe un teritoriu vast de la Elvis la Messiaen și de la Gospel la muzică elisabetană. Nu am avut nici o prejudecată stilistică, dar, vorba anglo-saxonului „Don't try this at home!" Mi-am permis să tratez diferit fiecare text corespunzător imaginilor de pe arcanele Tarotului pentru că viața m-a obligat, sau mai degrabă, m-a împins să practic toate genurile pe care le-am introdus în acest musical. Și până acum nu mi-a reproșat nimeni această „aroganță", ca să folosesc un termen din lumea showbiz-ului contemporan. Surpriza vine din caracterul „modular și interactiv" al spectacolului (și acești doi termeni aparțin industriei spectacolului, dar destinate unei alte pături sociale).

Pentru că am vorbit mai devreme despre stilistică sau mai degrabă de lipsa unui stil, mai trebuie spus că cele douăzeci și una de arcane sunt extrase aleatoriu de spectatori si ulterior jucate ca scenete muzical - poetice de o echipă de actrițe, cântărețe și dansatoare și de un maestru de ceremonii. Acompaniamentul îl asigur eu la pian. Arareori se joacă toate momentele, spectacolul încercând să se încadreze în anumite limite de timp și, glumind, să se adapteze la rezistența fizică a celor ce performează. Caracterul imprevizibil fac din Tarot Tales un spectacol greu de jucat, de luminat, de sonorizat, de regizat, dar eu cred că am depășit destul de onorabil aceste dificultăți.

A.A.: Și vorbind despre concept artistic, ați fost curator al Stagiunii a doua de jazz de la Arcub. Ce presupune această poziție? Aveți libertate totală în alcătuirea artistică a stagiunii și în ceea ce doriți să promovați?

M.T.: Curatorul acestei stagiuni care se numește *Artist in residence* și eu îl consider unul dintre cele mai importante demersuri făcute la noi în sprijinul jazzului și muzicii improvizate; își alege o temă și încearcă să o ilustreze cât mai bine prin intermediul celor aproximativ 15-16 de concerte pe care le propune. Există un buget in limitele căruia trebuie să te

https://biblioteca-digitala.ro

încadrezi lunar și răspunzi de calitatea prestațiilor. Muzicienii români sunt încurajați să prezinte proiecte muzicale care să-i reprezinte. Invitații din afara țării, dacă se află în turneu, se conformează în mod natural acestui deziderat. Este o inițiativă extraordinară care aduce multe elemente pozitive pentru scena de la noi. Sunt bucuros că am putut să particip la ea.

A.A.: Privind puțin spre trecut, spuneți-ne povestea *Lăptăriei lui Enache,* unul dintre barurile care au făcut istorie în București, sunteți unul dintre fondatori. Mulți dintre tinerii de astăzi nu știu și nu își pot imagina farmecul pe care îl avea acel loc.

M.T.: Lăptăria Enache a apărut pe fondul închiderii bruște, din diferite motive, în special financiare, a cluburilor de jazz existente atunci în capitală. Acțiunea se petrecea undeva prin anul 1993. Nu vă mai încarc memoria cu numele cluburilor, dar vreau să spun că pentru noi muzicienii era vital să existe un club de jazz în București. Acele cluburi nu erau numai niște locuri care găzduiau concerte ci erau o a doua casă pentru comunitatea celor care cântă și un loc unde ei interacționau cu societatea. Și nu cu orice societate ci chiar cu elita culturală românească plus tineretul interesat de artă. Se întâlneau acolo scriitori, artiști plastici, actori. Un astfel de loc e greu de conceput în zilele noastre. Am mers cu Johnny Răducanu la Mihai Oroveanu care era pe atunci directorul oficiului național al expozițiilor. El ne-a cedat spațiul în care s-a instalat clubul și ni l-a propus ca manager pe Călin Husar, creatorul *de facto* al instituției, dacă putem s-o numim așa. Vara următoare s-a deschis și terasa „La motoare” care a devenit cu cele peste 1000 de locuri chiar mai cunoscută decât clubul propriu-zis. S-au întâmplat multe lucruri importante cultural în legătură cu acest club și fenomenul a durat mult pentru România, adică mai bine de 15 ani.

A.A.: Revenind la zi, ce părere aveți despre consumatorismul prezentului și cum supraviețuiește muzica bună în acest context?

M.T.: Excesul de consum muzical se inserează „firesc” între celelalte categorii de excese pe care ni le „propune” societatea contemporană. Amintesc aici excesul de hrană în

https://biblioteca-digitala.ro

țările unde oamenii își pot permite acest lucru, excesul de distracție, ca și când aceasta ar reprezenta obiectivul major al omului pe pământ și, nu în ultimul rând, excesul de informație neselectată, în cea mai mare parte fără nicio însemnătate pentru cel care o primește și adesea falsă. Această frică de gol și de liniște, în ultima instanță de necunoscutele propriului destin, caracteristică pentru omul contemporan a fost pe deplin speculată de comerțul cu artă, activitate care dictează și mișcările așa-numitei industrii muzicale cu toate aspectele ei. Uniformizarea și standardizarea obiectului artistic sunt necesare pentru acoperirea unor nevoi de prezentare și comercializare eficientă la nivel global, abaterea de la aceste reguli reprezentând autocondamnare la anonimat, izolare socială și implicit o condiție materială precară. Totuși această anomalie și hipertrofie a comerțului în artă, fenomen pentru care contează doar forma de prezentare în dauna valorii gestului artistic, în care cantitatea surclasează net calitatea, a fost și va fi mereu amendată de normalitatea existenței omenești. Contactul cu muzica vie, cu ritmurile, armoniile, excursiile melodice și experimentele sonore fac parte din comportamentul psihico-somatic normal al ființei umane. Gimnastica sufletească generată de ritmurile schimbării, dansul interior și exterior, simularea și stimularea emoțiilor prin metamorfozele situațiilor armonice și dizarmonice, dar mai ales jocul de-a creația nu vor dispărea niciodată. Pot însă lua forme ciudate sau să intre în faze de decadență, de ignoranță; există posibilitatea ca societatea în ansamblul ei să nu le mai acorde importanța de altă dată. Probabil că numărul ascultătorilor sensibili, cultivați și devotați va scădea și mai mult în viitor, la fel cu numărul creatorilor autentici. Relația cu muzica nu se va mai prezenta sub formele tradiționale pe care le propunea secolul romantic. Dar nu putem anticipa aspectele sub care se vor petrece aceste transformări. Cei care țin la arta muzicală ca la una dintre valorile majore ale existenței umane trebuie să se pregătească pentru un asediu îndelungat și, după cum se poate deja observa, lipsit total de cavalerism.

A.A.: Fiind și profesor, cum vedeți viitorul muzicii românești prin prisma experiențelor pe care le aveți cu studenții

https://biblioteca-digitala.ro

dvs.? Ați dedicat o serie de texte acestor idei și în prima parte a volumului *Magister Musicae în Țara Surâsului.*

M.T.: Viitorul muzicii din România a depins și va depinde de felul în care ne raportăm la celelalte aspecte ale vieții sociale, de felul în care găsim sau nu rezolvarea problemelor în economie, morală, știință, justiție, educație și toate celelalte elemente care definesc o țară și pe locuitorii ei. Misiunea artistului este să evite pe cât posibil compromisurile pentru a nu mai spori cantitatea de zgură și banal care cotropește peisajul muzicii în zilele noastre. Să mizeze pe cartea sincerității și a cunoașterii cât mai temeinice a domeniului muzical universal. Să-și cultive intuiția și să evite capcana prejudecăților de tot felul. Să propună muzică adevărată, asumată și trecută prin filtrul sensibilității personale. Să evite artefactele generate de construcții mentale care nu angajează ființa în ansamblul ei. Dar, dacă voi continua în acest fel, voi începe să semăn cu misionarii care încearcă să ne convingă de valabilitatea ideilor pentru care au bătut atâta amar de drum, așa că mă voi opri aici.

A.A.: La ce proiecte lucrați în prezent și care sunt planurile de viitor pentru compozitorul, instrumentistul și muzicologul Mircea Tiberian?

M.T.: Planul, sau mai degrabă dorința mea este să pot cânta cât mai multă muzică improvizată. Din păcate acest lucru nu e chiar așa de la-ndemână, așa că mai am câteva proiecte mici și mai ușor de realizat. Unul se numește *Classa operaia va in Paradiso* și vrea să se apropie pe cale muzicală de utopia comunistă a anilor șaizeci-șaptezeci din țările vestice și parțial chiar de la noi. Deși ar părea că se ocupă de vremuri apuse având piese cu nume precum *E iarăși 1 Mai*, *Sputnik & Pobeda, Looking forward for the past,* proiectul e, din păcate, de stringentă actualitate. Alt plan ar fi editarea unei antologii de pe cele 5 discuri solo realizate până acum. Ar mai fi o selecție din cântecele de muzică ușoară care mi-au jalonat copilăria, proiect care se numește nostalgic *Aleea cosmonauților*. Am ales și imaginea pentru copertă: o fotografie care o înfățișează pe Laika la antrenamente (pentru cine nu știe, ea era cățelușa care a fost trimisă în spațiu fără intenția de a fi recuperată vreodată).

https://biblioteca-digitala.ro

Toate acestea nu se încadrează în convingerea mea că cel mai bun lucru pentru mine este să pot improviza liber. Ar mai fi și altele asemenea precum montarea musicalului scris acum mai bine de cinci ani *O scrisoare pierdută* după Caragiale, pe versuri de Ioan Es Pop sau o traducere într-o limbă de circulație mondială a cărții *Sunetul de referință și arca muzicii occidentale.* Totuși, în cazul meu, principalele proiecte sau majoritatea lor se leagă de concerte cu formule diverse și în locuri dintre cele mai felurite. E o problemă de destin. Cel puțin așa cred.

A.A.: Vă mulțumesc!

SUMMARY

Andra Apostu – A Conversation with Mircea Tiberian

Mircea Tiberian: During my first school years, at the beginning of the sixties, you could only listen to jazz in the homes of certain collectors, as jazz was still an undesirable, if not downright forbidden, form of art. But this did not prevent me from practising improvisation from my very musical beginnings, which was around the age of five or six. In fact I was playing and exploring at the same time. I have continued this compositional habit in real time to this day. I am an improviser rather than a composer in the general acceptation of the term. I have created my best spontaneous works outside any definite style. My latest albums, let us say my last seven, to choose a magic number, all except for one contain 99% improvised music, so they do not have scores or at least pre-written sketches. What I am saying might sound frivolous, but managing to surround myself with compatible and extremely talented and well-documented people, I have come to the conclusion that what I accomplish without scores is more authentic and even more valuable than what I have created sticking to a pre-established material and, although the decision was not easy, I have gradually stopped proposing works, musical ideas, structures, compositional plans, etc., in favour of collective creations.

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Prietenii mei
Liviu Glodeanu şi Mihai Moldovan
Generaţia noastră

Corneliu Dan Georgescu

Studiul de faţă reprezintă traducerea din limba germană, adaptată şi puţin extinsă, a comunicării mele „*Zwei Bukarester Vertreter der Klausenburger Kompositionsschule: Liviu Glodeanu und Mihai Moldovan / Doi reprezentanți bucureșteni ai școlii componistice clujene: Liviu Glodeanu şi Mihai Moldovan*“, comunicare susţinută în noiembrie 2008 în cadrul simposionului „*Sigismund Toduță und die Klausenburger Kompositionsschule / Sigismund Toduță şi şcoala componistică clujeană*“ la universitatea Karl-von-Ossietzky din Oldenburg. Acesta este textul original, din care unele idei au fost preluate şi publicate după 2008 cu diferite prilejuri.

În cele ce urmează mă voi referi adesea global şi la „generaţia noastră”. Este vorba de o grupă coerentă şi relativ independentă de trei compozitori cu anumite caractere comune, grupă care s-a constituit ca de la sine înțeles în perioada 1960-75.

Istoria lui Liviu Glodeanu şi Mihai Moldovan are atâtea elemente comune, încât se impune întâi de toate evocarea pe scurt a acestora. Născuți amândoi în nordul Transilvaniei într-un mediu rural sau quasi-rural, unde au avut şi primul contact cu folclorul, urmând școala la Cluj și primii ani de studiu universitar la conservatorul clujean sub îndrumarea lui Sigismund Toduță (cu care – din câte mi-a relatat mai târziu

https://biblioteca-digitala.ro

Cornel Țăranu – nu s-au prea înțeles, severitatea didactică a profesorului şi felul lor ne-academic de a fi şi de a privi compoziția fiind incompatibile), ei au decis apoi să-şi continue studiile la București. Aici ei au fost înconjurați de simpatia generală şi s-au afirmat curând ca personalități de excepţie. După perioada studiilor, ei au găsit, nu fără oarecare eforturi de început şi compromise, locuri de muncă favorabile la instituții oficiale importante, profitând implicit de avantajele respective, au întemeiat familii etc., dispunând de un standard de viață superior multor colegi. În calitate de compozitori, ei au probat diferite orientări stilistice, păstrând-şi și dezvoltându-şi însă consecvent originalitatea, în pofida conservatorismului care domnea autoritar pe atunci, dar şi a noilor tendințe avangardiste care începeau să-şi afle un ecou în capitala ţării și cuceriseră nu numai pe tinerii compozitori. Personal, ei nu s-au considerat niciodată avangardiști. Cu toate că erau bine integrați în societatea bucureșteană şi înconjurați de prieteni, ei au păstrat un punct de sprijin important în Cluj şi în mediul clujean, care i-a susținut fără rezerve; s-ar putea spune că ei au rămas permanent legaţi de Cluj, şi aceasta a constituit o mare şansă pentru ei. Ei s-au bucurat de un succes incontestabil pe toate planurile, dar au şi fumat şi băut prea mult, iar în ultimii lor ani au dus o viață foarte neregulată, care le-a distrus sănătatea. Amândoi au murit tineri - Glodeanu la 39 de ani, ca urmare a unui infarct cardiac, Moldovan la 42 de ani, în urma unei congestii cerebrale. Ei au lăsat în cultura românească o urmă de neconfundat, urmă ce în perioada ce a urmat a devenit din ce în ce mai clară: talent, eficienţă, consecvență, profesionalitate și înnoire, voință de a se impune, caracter independent. Nu în ultimul rând, deşi deveniţi bucureşteni, ei au confirmat la un alt nivel resursele solide ale punctului de vedere al şcolii de compoziție clujene – o noțiune care ar necesita poate cândva o definire mai precisă.

Nu va fi vorba aici de o analiză amănunțită a creației acestor doi compozitori, presupusă cunoscută în linii mari (date documentare complete se pot găsi în anexa acestui articol) ci mai ales de încercarea de a

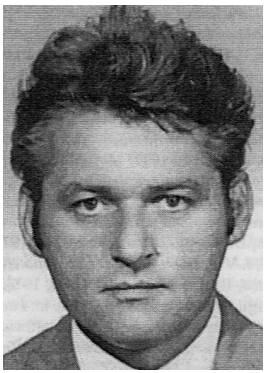
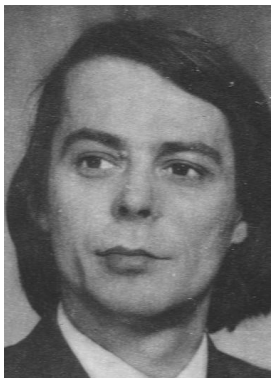
https://biblioteca-digitala.ro

stabili locul lor şi al generației lor într-un moment dinamic al istoriei muzicii românești – deoarece cazul lor este exemplar pentru acest moment.

Un anumit ton afectiv nu va putea fi evitat în cele ce urmează: Noi trei am fost prieteni nedespărțiți ani şi ani, am trăit multe, bune şi rele, împreuna (între altele, toţi trei în calitate de „provinciali necunoscuţi" veniți în capitală, deci fără a dispune de confortul sau de obișnuitele relații sociale bucureștene), am schimbat între noi până la un punct multe idei şi am schiţat un drum propriu în contextul destul de efervescent al acelei perioade a muzicii româneşti. Una dintre caracteristicile acestui drum este un anumit *minimalism arhetipal*, noţiune asupra căreia voi reveni repetat.

Amintirile mele de natură anecdotică despre Liviu Glodeanu şi Mihai Moldovan, presărate în acest text, nu constituie desigur o contribuție științifică, ci doresc doar să coloreze o expunere şi o imagine a lor altfel prea rigidă, formală, poate să ofere şi unele informații biografice, care nu cred ca pot fi găsite altundeva.

Generaţia noastră prin anii 1965, deci cam la vârsta de 27-28 de ani: Liviu Glodeanu (1938-1978), Mihai Moldovan (1937-1981), Corneliu Dan Georgescu (1938).

https://biblioteca-digitala.ro

In 1957, la începutul unui nou an de studii (al treilea din cei șase ani ai clasei de compoziție) a apărut la conservatorul bucureștean Liviu Glodeanu: un tânăr în vârsta de 19 ani solid construit, de statură mijlocie, cu o constituție aproape atletică. El a fost cooptat ca de la sine înțeles la clasa de compoziție a lui Marțian Negrea, pe atunci singurul profesor de compoziție provenit din Ardeal. Tăcut și rezervat, întotdeauna îngrijit îmbrăcat (ani în șir a purtat o haină antracit, cămașă albă şi cravată lila), Glodeanu era însă gata oricând să ofere o probă a unui simţ special pentru humor şi ironie seci, specific ardeleneşti, care nu iertau nici „spiritul bucureștean”. Nu în ultimul rând tocmai pe baza acestei atitudini critice comune s-a legat spontan, imediat după ce ne-am cunoscut pe sălile Conservatorului, prietenia noastră.

> A propos de critica „spiritului bucureștean”: nu mai puțin ironic privea Glodeanu și spiritul rigid transilvănean, reprezentat la București de profesorul lui, Marţian Negrea. Paralel cu această atitudine trebuie desigur menţionată şi afecţiunea recunoscătoare pe care a purtat-o apoi profesorului său. De remarcat că nu atât evitarea rigidităţii lui Toduţă l-a îndreptat pe Glodeanu spre Bucureşti, unde a acceptat rigiditatea cu nimic mai prejos a lui Negrea, ci faptul că el era perfect conştient de faptul că Bucureştiul reprezenta pentru el o şansă de afirmare inexistentă la Cluj.

Privirea tipică, permanent serioasă, „rece”, atentă, penetrantă, a ochilor lui albaștri deschis, părul său blond, nu prea obișnuite pentru București, caracterul stabil ca și felul sau de a se purta, foarte matur pentru vârsta lui, i-au asigurat o poziție specială între colegii lui și nu mai puțin între colegele lui. Glodeanu a dovedit repede că el nu a venit la București fără intenții precise: aici voia el să se impună, și aceasta, imediat. Ca student era în general o prezenţă mai degrabă modestă; nu același lucru s-ar putea afirma despre compozitorul Glodeanu. Prima sa realizare, dictată nemijlocit de programa de învățământ, a fost o temă cu variațiuni, din care la un moment dat a încercat să facă ceva deosebit, transpunând fiecare

https://biblioteca-digitala.ro

variațiune în altă tonalitate, ceea ce a provocat opoziția profesorului său. După alte asemenea câteva compoziţii de şcoală (între care o primă sonată pentru pian şi o altă sonată pentru clarinet și pian) el compune în 1958 corul mixt „Leu şi june se luptară”, lucrare bazată pe două linii elementare repetitive: un ostinato la toba mică şi un colind, preluat ca atare din folclor şi ingenios contrapunctat. Orice ostinato şi orice melodie strofică sunt desigur prin definiţie „repetitive”, dar în cazul unei teme scurte şi a unor idei foarte pregnante, ca în acest caz, efectul este mult mai evident. Corul a fost cântat cu mare succes în mediul studențesc, dar şi la sala Dalles. Pasul următor (nu sunt însă chiar sigur de succesiunea acestor lucrări) a fost ceva cu totul neobișnuit: cantata „Tinerii soldați care au murit“, pe versuri de Archibald MacLeish. Scrisă tot în 1958 şi inspirată nemijlocit de o cantată de Schönberg (este vorba mai ales de efectul corului vorbit final), nici această lucrare nu era destinată să fie „ținută la sertar”, ci de a fi prezentată la un concurs de compoziție de la Viena dedicat temei păcii, concurs descoperit de el cine știe cum, pentru că pe atunci asemenea informații nu erau publice.

> Despre contextul compunerii acestei cantate nu voi aminti decât faptul că, în biblioteca Conservatorului bucureştean, muzica modernă era reprezentată în acei ani mai ales de Şostakovici, Prokofiev, Haciaturian, Kabalevski *et comp*. şi cel mult de câte ceva din Bartók sau Stravinski. Dar ocazional se puteau găsi şi alte partituri, iar în cadru privat se puteau asculta şi lucrări cum ar fi cantate de Schönberg (îmi amintesc de „The Survivor from Warsaw” şi „Kol Nidre”) sau Luigi Nono, cantate care i-au sugerat lui Glodeanu unele soluţii pentru lucrările proprii.

Ceea ce a urmat a fost la fel de neobișnuit: Glodeanu a reușit să treacă, cu o tactică, răbdare şi perseverență de necrezut, peste toate barierele ce se puneau pe atunci în faţa unui tânăr compozitor. Înțeleasă sau nu, dar tolerată de profesorul său, cantata a fost înregistrată cu ansamblul Conservatorului (după știmele copiate noaptea de prietenii săi),

https://biblioteca-digitala.ro

recomandată de Uniunea Compozitorilor şi de organele administrativ-politice superioare şi trimisă oficial, în timp oportun, la concursul vienez. Era o lucrare simplă, dar extrem de eficientă și de mare efect dramatic; ea a provocat admirația fără rezerve a interpreților, colegilor, până şi a compozitorilor consacrați. Faptul că ea nu a primit niciun premiu are poate o importantă secundară în comparație cu semnificația pe care l-a avut acest eveniment în creația şi afirmarea sa: Glodeanu a fost unanim recunoscut ca un talent deosebit, ca un om dotat cu un mod clar şi foarte practic de a gândi, ca şi cu o voință de afirmare de nestăvilit.

Din această perioadă (pe atunci abia împlinise 20 de ani) datează deja imaginea care-l va însoți tot timpul, imaginea unui om care știe ce vrea, atât în muzica sa cât şi în viață. Imediat după încheierea studiilor, Filarmonica bucureşteană "George Enescu" i-a executat un concert de pian (imprimat apoi pe unul dintre puţinele discuri Electrecord dedicate muzicii româneşti noi), apoi unul pentru flaut, apoi, alături de alte orchestre, o serie întreagă de lucrări, nu puține dintre ele ample (între care în 1961 o „Suită pentru cor de copii, suflători şi percuţie" pe versuri populare, cu elemente clare minimal repetitive). Această serie a culminat cu opera "Zamolxe" (1968-69 - după Lucian Blaga), montată imediat la Opera din Cluj şi distinsă cu premii, apoi, după ani buni, cu puțin înainte de moarte, în 1978, cu concertul său pentru orgă, lucrare radicală ce părea să anunțe o nouă direcție în creația sa.

În cursul acelor ani Glodeanu a citit foarte mult, şi-a lărgit sistematic cultura generală, a cultivat consecvent relații bune cu diferite personalități (între care cu George Bălan, pe atunci un critic muzical de orientare liberală cu o bună platformă politică, critic care – alături de mulți alții – l-a admirat şi l-a susținut cu orice prilej) sau instituții. Drumul lui componistic a fost, cu foarte mici ezitări, ascendent şi încununat la fiecare pas de succese deosebite.

Acele mici ezitări s-au datorat, pe de o parte, impactului, uneori problematic, cu noua avangardă românească, care se afirma deja după 1960, pe de altă

https://biblioteca-digitala.ro

parte, tendinței sale de a participa activ, desigur în felul său, la viața culturală inevitabil de tip socialist a timpului. El a considerat însă foarte selectiv avangarda, fără a respinge unele idei, iar lucrările sale ce păreau a se înscrie pe linia oficială (noi cantate, un mare oratoriu: „Un pământ numit România") căutau să facă acest lucru cât mai elegant şi profesional cu putință. Iar poziția sa de lucrător temporar (1971-74) la "Consiliul Culturii şi Educației Socialiste" sau de secretar muzical al Filarmonicii bucureștene a folosit-o nu numai în interes propriu: probabil ca doar astfel a putut fi montată prin 1970 la Cluj opera sa "Zamolxe" (dar apoi şi opera lui Mihai Moldovan „Trepte ale istoriei" ca şi opera mea, „Model Mioritic", ultimele două în același spectacol în 1973) şi doar astfel a reuşit el, între altele, să programeze la Filarmonica bucureșteană "Matthäuspassion" de J. S. Bach, într-o perioadă în care orice temă cu nuanțe mistice era prin definiție prohibită. Glodeanu înțelegea deci să folosească influenţa sa nu numai în interes propriu, dar şi pentru a impune unele idei pozitive generale – şi acestă calitate a sa, nu foarte răspândită, a fost de asemenea unanim apreciată.

În ceea ce priveşte cele trei lucrări scenice ale noastre amintite mai sus, scrise cam în aceiași perioadă (Glodeanu "Zamolxe" în 1968-69, Moldovan „Trepte ale istoriei" în 1972 şi eu „Model Mioritic" în 1970-72, toate trei montate la Opera din Cluj în regia lui Ilie Balea şi avându-l ca dirijor pe Petre Zbârcea): acestea erau, pentru fiecare dintre noi, cele mai ample compoziţii realizate până în acel moment şi ele reprezentau un bun exemplu pentru ceea ce era atunci comun între noi, dar mai ales pentru unele clare diferenţe, vizibile de exemplu chiar prin alegerea subiectului şi prin intenţiile noastre adiacente ne-declarate; ele ilustrează de asemenea concepţii estetice diferite. Dar situarea lor în contemporaneitate, între academismul intolerant al unei generaţii şi modernismul de asemenea intolerant al alteia,

https://biblioteca-digitala.ro

era aceeaşi, semnificând căutarea originalității pe o cale aparent „de mijloc”, mai puțin bătută, dar în niciun caz mai puţin originală.

Recunoaşterea lui Glodeanu pe plan naţional a fost de la bun început deplină: concerte, cronici favorabile, interviuri, discuri, publicaţii, premii, decoraţii, funcţii, elogii s-au succedat într-un ritm rareori întâlnit, mai ales în cazul unui tânăr compozitor. Nu mai puţin unanimă a fost recunoaşterea sa pe plan uman: el a fost respectat şi iubit, a lăsat peste tot unde s-a manifestat impresia unui caracter echilibrat, prietenos dar hotărât, reţinut, însă capabil să se exprime convingător, sociabil, dar independent în toate părerile sale, niciodată agresiv fără motiv – în acest caz, incisiv şi neiertător, dar controlat şi raţional în acelasi timp. Cei mai mulţi au văzut şi recunoscut în el, fără obişnuitele mici invidii colegiale, o mare speranţă a muzicii româneşti, nu numai pe planul creaţiei, ci şi pe cel social-administrativ: nu odată cuvântul său în UCMR, la Filarmonică sau la CCES a avut o greutate deosebită. Despre o recunoaştere a sa pe plan internaţional nu se prea poate vorbi, deşi mai ales prietenii săi clujeni (între care dirijorii Emil Simon şi Petre Zbârcea) i-au executat compoziţiile sale cu orice prilej şi peste hotare.

Aceasta ar putea o foarte concisă caracterizare a operei sale (adaptată liber după articolul meu scris prin 2000 pentru enciclopedia „Musik in Geschichte und Gegenwart”): Mai ales în creația sa timpurie pot fi urmărite două direcții aparent contrarii: prima se bazează pe orientarea generală folcloristică (în varianta tipică a şcolii clujene, care include şi viziunea lui Bartók, apoi a lui Stravinski şi doar relativ puțin din cea a lui Enescu), cea de a doua, pe un expresionism inspirat direct de Schönberg şi de muzica poloneză modernă a timpului. În acest câmp de tensiune destul de divergent se dezvoltă o personalitate originală, care înțelege să privească selectiv bogata ofertă a avangardei în favoarea unei construcții solide, coerente, profesionale, care radiază o forță interioară inconfundabilă.

https://biblioteca-digitala.ro

> Ultima oara când l-am întâlnit pe Glodeanu în viață a fost la Ateneu (unde Uniunea Compozitorilor, ca urmare a expulzării ei din Palatul Cantacuzino după marele cutremur din 1977, era înghesuită în câteva săli, primite prin bunăvoința celor în drept), în subsolul căruia era instalată ad-hoc o masă de ping-pong. În mijlocul unui cerc gălăgios de prieteni și susținători, Glodeanu juca ping-pong, de altfel virtuos, ca un sportiv de profesie, însă fumând, alături de alți spectatori fumători... Era o atmosferă insuportabilă în subsolul închis, niciodată aerisit, și nu am știut cum să plec mai repede. Glodeanu tocmai avusese o gripă dificilă în acea primăvară din 1978 și nu arăta prea bine. Dar nu putea fi convins să ia în serios felul în care se simte şi nu accepta sfaturi. Şi era într-adevăr un tip robust, tonic, permanent bine dispus, bun sportiv – între multe altele, bun înotător – şi nimeni nu ar fi putut prevedea ca își trăia ultimele zile de viaţă.

Mihai Moldovan a venit la București în 1959, doi ani după Glodeanu, fără îndoială ca să-şi urmeze prietenul pentru care a avut întotdeauna un adevărat cult. A intrat la clasa de compoziție a lui Mihail Jora – pe atunci cel mai renumit, dar şi cel mai conservativ dintre profesorii de compoziție – unde probabil nu a găsit aceeași „înțelegere de principiu” pe care o găsise totuși Glodeanu la clasa lui Marțian Negrea. O comparație strictă cu Glodeanu nu ar avea însă oricum sens: chiar dacă, în calitate de ardeleni, ei dispuneau de aceleași puncte de vedere, Moldovan era, în comparație cu Glodeanu, mai puțin ambițios (dar şi mai puţin altruist), mai puțin perseverent şi metodic, fiind mai degrabă o persoană intuitivă, comunicativă, extrovertită, nu rareori capricioasă, instabilă şi puțin teatrală. Glodeanu nu declara niciodată ce intenții are sau la ce lucrează, nu critica pe nimeni, își prevedea lucrările metodic cu număr de opus etc., în timp de Moldovan nici nu se gândea să păstreze ordine în lucrările lui, se lăuda peste tot cu ceea ce va face şi „bombănea” cu orice prilej împotriva cuiva. Dar talentul sau componistic nu era cu nimic mai prejos, dimpotrivă: mai ales inevitabilele idei de sorginte folclorică, privite inițial din perspectiva clujeană, au găsit curând la el o

https://biblioteca-digitala.ro

modernitate specială. Apoi s-a impus la el tendința minimalistă, alături de cea pentru un anumit „dramatism static“ tipic, amândouă nu împrumutate de undeva (cu toate că împrumuturile, inclusiv cele de la colegii lui, l-au inspirat adesea), ci „găsite” în interiorul orientării sale componistice.

> Amândoi lucrau mult şi foarte repede şi nu obişnuiau niciodată să revizuiască o lucrare, odată terminată. Nici nu ar fi avut timp, deoarece mai toate compoziţiile lor erau solicitate de cineva, deci programate cu un termen precis pentru a fi executate. Dar Moldovan era unic în ceea ce priveşte spontaneitatea şi eficienţa: am fost martor la compunerea unei părţi a unei sonate ale sale pentru clarinet şi pian prin anii 1960-62, în mijlocul naturii, într-o tabără studenţească de la Izvorul Mureşului, în numai 2-3 ore - fără tabelele modale, şirurile de durate, schiţele etc. pe atunci obişnuite.

Majoritatea operelor lui Moldovan sunt concise (era un admirator al lui Webern), sobre, unitar concepute pe baza unei idei simple dar pregnante, folosind de preferinţă formaţii reduse şi neconvenţionale. Culmi ale creaţiei sale le constituie atât compoziţii de inspiraţie folclorică, dar şi cele evocând pe Eminescu sau Blaga, Putna sau un spectacol Kabuki. Mai ales principiile teatrului tradițional nipon (cunoscut cu prilejul călătoriilor sale în lume în calitate de reprezentant al Radio-ului) au lăsat multe urme în creaţia sa târzie. Din punct de vedere al minimalismului repetitiv, poate fragmente din *Obârşii* pentru cor (1971) şi piesele orchestrale „Tulnice” (1971) si „Cantemiriana” (1976) sunt cele mai radicale. Opera sa „Trepte ale istoriei” (alături de cantata „România vremilor înalte”, 1977, singura sa lucrare mai amplă) reprezintă, ca şi la Glodeanu, tendinţa sa de a se încadra în imperativele culturii socialiste a timpului şi rămâne relativ izolată în creaţia sa.

> Iată o scurtă caracterizare a creaţiei sale, extrasă liber din articolul Valentinei Sandu - Dediu pentru enciclopedia „Musik in Geschichte und Gegenwart”): În anii 60 Moldovan a încercat să realizeze o sinteză între folclorul transilvănean şi serialism, incluzând mai târziu şi

https://biblioteca-digitala.ro

elemente de aleatorism sau teatru instrumental. El a folosit material melodic de sorginte pentatonică sau sugerat de armonicele naturale, ca şi elemente de ritm asemănătoare lui Messiaen sau sugerate de şirul Fibonacci şi de cel al numerelor prime. Alternanțele *rubato/giusto* inspirate de foclor, pedalele statice combinate cu ritmica pulsatorie stravinskiană etc. generează o atmosferă incantatorie, arhaică, cu elemente dinamice şi de dans.

Ultima oara când l-am întâlnit pe Moldovan a fost în 1981, în clădirea Conservatorului, care adăpostea şi revista Muzica; el era aici angajat mai mult de formă după ce fusese îndepărtat de la Radio, unde lucrase mulți ani. S-ar putea spune că, mai ales după moartea lui Glodeanu, el își bătea joc de viaţa lui... Bea și fuma încontinuu, și la această întâlnire abia se mai putea ţine pe picioare. Se jena totuși de starea lui și m-a rugat să-l las în pace şi să comand doar un taxi pentru el. Apoi am auzit că, aflat într-o călătorie la Medgidia ca membru într-un juriu, a avut o congestie cerebrală din care nu şi-a mai revenit. Cornel Țăranu, prietenul lui clujean de o viaţă, i-a stat alături până la sfârșit. Cu mare greutate m-am lăsat convins să vorbesc la înmormântarea lui – la înmormântarea lui Glodeanu nici nu am putut lua parte. Este greu de explicat, ce se poate simți în asemenea momente... *Cu dispariţia lor se încheie un întreg capitol din viaţa mea şi a multora dintre cei ce au fost alături de ei – dar poate că se deschide un capitol special pentru muzica românească.*

Se afirmă uneori că un artist moare numai după ce şi-a îndeplinit menirea... Nu însă în acest caz: ei tocmai depăşiseră o anumita stagnare, iar interesul lui Moldovan pentru cultura extrem orientală, ca şi înclinaţia tot mai accentuată a lui Glodeanu pentru structuri de tip blocuri simetrice, compacte, masive, pentru monumentalitate, promiteau multe. Oricum, forţa telurică a lui Glodeanu nu se mai poate regăsi cu aceeaşi eficienţă la nimeni altcineva, după cum prospeţimea şi spontaneitatea lui Moldovan rămân neegalate.

https://biblioteca-digitala.ro

Atât Glodeanu cât şi mai ales Moldovan nu au arătat mult interes pentru muzicologie, dar, atunci când au dorit să-şi exprime verbal concepţiile componistice au găsit tonul potrivit, concis, la obiect, cu divagaţii minime. Felul în care vorbesc ei înşişi despre muzica lor relevă ceva din perspectiva lor culturală.

> Astfel îşi descrie Glodeanu cantata sa „Ulysse" (după Homer/Mihai Ungureanu), operă-balet op. 28 (1972; p.a. 1973, Cluj): „*Încă din adolescenţă am fost fascinat de Odiseea lui Homer. Apoi m-au ajutat Joyce şi Giraudoux să-mi fac o idee despre măreţia mitului lui Odiseu. Nici Oedip, nici Prometeu sau alt erou al omenirii nu este, cred, atât de actual sau sintetizează împlinirea spiritului de cercetare uman, a aventurii umane în secolul nostru, cu o asemenea perfecţiune cum o face pribeagul Ulysse, în timpul căutării visatei Ithaca [...] Nesfârşita sa călătorie reprezintă un fel de captivitate a căutării în sine: rătăcirile sale corespund unei atitudini interioare, iar graniţele cunoaşterii, unui cerc închis în sine. Ulysse caută – fără sfârşit şi fără folos – pacea, liniştea, eliberarea [...] Eu am direcţionat organizarea modal-serială a sunetelor către o lume armonică constantă, aproape tonală, nu cu scopul de a conferi muzicii o notă arhaizantă, ci pentru a neutraliza melodica, a o „decolora" până la o folosire obişnuită a ei*". (Prezentare de disc Electrecord, ECE 0495)

> Şi astfel se referă Moldovan la „Tulnice" (1971, p.a. 1971, Bucureşti): „*Tulnice sugerează un peisaj blând à la Blaga, liniştit, undeva între realitate şi poveste. Opt corni, clopote, coarde grave, flaute repetă obsedant formule melodice, derivate din formulele-semnal ale tulnicelor sau flautelor. Prima audiţie se datorează orchestrei Radiodifuziunii sub conducerea lui Emanuel Elenescu. Lucrarea a avut o largă audienţă în ţară şi în străinătate: în Ungaria, Cehoslovacia, Polonia, Spania, Uniunea Sovietică*". (Prezentare de disc Electrecord, STM-ECE 01503)

https://biblioteca-digitala.ro

Iată - sintetic expuse - câteva caracteristici ale creaţiei lui Glodeanu şi Moldovan, de fapt, ale acestei „generaţii a noastre”:

(1) Ea pare a încheia definitiv cu tradiţionala dominantă lirico – idilico – pastoral - neoromantică, neoimpresionistă, sentimental - bucolică, burlesco -„păşunistă” etc. etc. a muzicii româneşti a timpului (renunţarea la principiile realismul socialist a venit mai târziu ca de la sine, pe cât a fost posibil chiar mult înainte de 1989), ca şi cu mitul unei şcoli româneşti de compoziţie unitare bazate pe moştenirea enesciană.

> Chiar şi compozitorii din „generaţia de aur“ (Aurel Stroe, Ştefan Niculescu, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, la care putem adăuga numele lui Cornel Ţăranu, Myriam Marbe, Pascal Bentoiu) posedă uneori o dimensiune lirică mai mult sau mai puţin evidentă – poate datorită apropierii de Enescu – şi nu rareori chiar mai tinerii compozitori ai generaţiilor următoare par interesaţi uneori de un nou lirism; această dimensiune o vom căuta în zadar la generaţia lui Glodeanu.

(2) Ideile muzicale de origine directă sau indirectă, dar consecventă, folclorică, sunt clare, pregnante, dure, au o forţă arhetipală specială, cu totul altfel decât ceea ce propovăduia muzica timpului, chiar în domeniul atât de suprasolicitat al folclorismului.

(3) „Dramatismul static“ caracteristic are unele tangenţe cu expresionismul, dar nu se reduce la acesta. El nu este foarte departe de viziunea unui pictor ca Ion Ţuculescu, care de asemeni *construieşte imagini decorative cu accente expresioniste pe baza unor elemente de origine folclorică ritmizate, extrase din contextul lor*. Poate că această destul de neobișnuită asociere de termeni: „decorativism plus expresionism” relevă *ceva* din originalitatea acestei generaţii.

Dacă particularităţile menţionate diferenţiază muzica generaţiei lui Glodeanu de academism, următoarele o vor diferenţia de modernism:

(4) Chiar dacă foarte atent construită ca structură şi foarte eficientă la nivel timbral, această muzică nu este

https://biblioteca-digitala.ro

niciodată numai joc pur, spiritual, virtuos, coloristic, experimental etc. ci *este intens dramatică, expresivă, tensionată*, chiar şi atunci când apelează uneori la un ton burlesc, sugerând uneori o viziune tragică asupra lumii sau o criză existenţială personală (ca la Moldovan, în contrast cu robusteţea pozitivă intangibilă a lui Glodeanu).

(5) Dintre numeroasele sugestii ale avangardei au fost preluate mai ales „aspecte exterioare", cum ar fi formaţiile instrumentale neconvenţionale sau execuţia unui instrument paralel cu înregistrarea sa pe bandă de magnetofon, şi numai rareori şi doar pentru scurt timp unele tehnici (serialism, aleatorism); nu este vorba însă de un dezinteres faţă de acestea, ci de preocuparea de a se situa într-o „zonă de determinare stilistică" mai puţin extremă, deci mai susceptibilă de o diversitate perceptibilă. Iar substanţa muzicală propriu-zisă este mai ales preluată din folclor – dar este adesea atât de abstractizată, încât *ea ar putea fi explicată şi fără a se apela la folclor.*

(6) Poate că cea mai valoroasă contribuţie a acestei generaţii constă – în contextul avangardei destul de diversificate, care se afirma în acei ani – în intuiţia timpurie a unui *minimalism* independent de cel american sau est-european (Arvo Pärt iniţiază abia în 1976 prin ciclul de piese pentru pian „Musik für Alina" o nouă direcţie în muzica sa). La această idee ajunge generaţia lui Glodeanu pe un drum propriu şi chiar înainte ca grupa compozitorilor din „generaţia de aur" să arate interes pentru noua orientare (atitudinea acestora ramânând de altfel şi mai târziu rezervată) şi înainte ca unii tineri compozitori să preia ca atare, deci să imite, modelul american de minimalism. Din acest punct de vedere, generaţia noastră ar putea fi considerată ca „depăşind" avangarda post-serialistă sau cea orientată spre aleatorism.

Forma românească de minimalism are o altă istorie şi semnificaţie decât cea americană, chiar dacă şi ea poate fi privită, ca şi acesta, ca un *antidot la serialism, post-serialism sau aleatorism* (în general, la „degradarea calităţii informaţiei muzicale" fie prin hiper-organizarea structurilor, fie prin absenţa oricărei organizări). De

https://biblioteca-digitala.ro

minimalismul american îl deosebește nu numai lipsa caracterului exact, mecanicist, quasi-hipnotic al acestuia, focusarea pe un proces elementar, fundalul ezoteric ca şi evoluţia lui ulterioară spre pop-music, dar şi, să o numim, o anumită „inconsecvenţă", de fapt, aspectul *flexibil*, *variaţional*. Minimalismul românesc „nu sună" atât de radical, consecvent, comparativ cu cel american, ci – în măsura în care unele idei nu provin de la Stravinski sau Bartók – are mai degrabă o *dimensiune contemplativă*. Este vorba, de fapt, mai puţin de *repetiţii în sine*, chiar dacă ele nu lipsesc, cât de o *reducere radicală a parametrilor structurali la esenţa lor*. Această diferenţiere în cadrul minimalismului dovedeşte cât de complexă este realitatea muzicală în comparaţie cu punctul de vedere oficial validat.

Elemente minimal repetitive există la Glodeanu deja în piesa corală amintită, „Leu și june se luptară" op. 2 (versuri populare, 1958) şi de asemenea, în „Suita pentru cor de copii, suflători şi percuție" op. 9 (versuri populare, 1961), în ambele cazuri fiind vorba de ceea ce am putea numi un „folclorism minimal-repetitiv" (cu mențiunea că elemente minimal repetitive există *in nuce* în multe genuri ale folclorului românesc, cum ar fi colinda, doina, jocul, folclorul copiilor). În „Studii" pentru orchestră op. 21 (1967) există unele forme mai abstractizate de minimalism repetitiv, între care nu toate se mai pot raporta la folclor, altele reprezentând texturi şi amintind creaţia poloneză contemporană; de asemenea, muzica se bazează aici pe blocuri statice, fără o „devenire temporală" evidentă. O preocupare consecventă pentru asemenea proceduri nu se poate urmări însă în toate lucrările lui Glodeanu, cele mai multe fiind dominate de un limbaj muzical de tip progresiv-evolutiv intens colorat, incisiv, masiv, cu o dramaturgie a „noului" atent condusă, cu o mare forţă de impact.

La Moldovan elementele repetitive sunt mai frecvente şi mai evidente. Deja în „Vitralii" (1968) şi în „Scoarțe" (1969), dar mai ales în „Tulnice" (1971) şi „Obârșii" (1971), urmate de „Cantemiriana" (1976), muzica este concentrată asupra unor formule minimal repetitive – uneori în exclusivitate de sorginte

https://biblioteca-digitala.ro

folclorică, ca de exemplu în „Tulnice”– dar şi ornamentale, ca în „Vitralii” şi în „Scoarțe”. În principiu, soluțiile lui Moldovan par mai inventive, variate, vii decât cele ale lui Glodeanu - dar ele nu conduc întotdeauna la rezultate tot atât de eficiente şi sunt în mare măsură preluate de la colegii lui.

> Un exemplu concludent referitor la felul în care funcționa schimbul de idei în cadrul generaţiei noastre: piesa lui Glodeanu, „Suita pentru cor de copii, suflători şi percuţie” pe versuri populare op. 9, 1961, i-a sugerat evident lui Moldovan piesa „Proverbe și ghicitori”, suită pentru cor de copii şi orchestră, pe versuri populare, 1971. Iar dacă Moldovan s-a inspirat în piesa sa „Tulnice”, 1971, din piesele mele, „Motive Maramureşene”, 1967 sau „Rubato”, 1970, eu m-am inspirat de la el pentru unele idei din „Model Mioritic”, 1970-72, compoziţie care, la rândul ei, i-a sugerat apoi lui Moldovan ciclul „Crochiu pentru un Spaţiu Mioritic”, 1976. Pe de altă parte, dacă Glodeanu ne atrăsese atenţia asupra lui Lucian Blaga prin „Zamolxe” (1968-69) – privit de el sub aspect *istoric-mitic*, iar de către mine, prin referirea la „spaţiul mioritic”, tocmai *anistoric, atemporal* – Moldovan concepuse deja în 1966 un „omagiu lui Lucian Blaga”.

Desigur că se pune întrebarea dacă nu trebuie să privim *sugestiile minimal repetitive de sorginte folclorică abstractizate* ca pe o influenţă indiscutabilă a lui Stravinski sau Bartók, compozitori la care ele se întâlnesc cu mult înainte. Cert este faptul că procedurile minimal repetitive la mai toţi compozitorii est-europeni sunt înrudite (şi le putem găsi în mod inevitabil la oricine, în cazul referirii la un folclor arhaic); de asemenea, faptul că ele *preced minimalismul american*, el însuşi inspirat de muzica extrem-orientală sau a Africii. În muzica anilor 1960-70, minimalismul românesc nu era deci în niciun caz „derivat” din cel american, pe atunci încă în curs de constituire şi practic necunoscut în România. *Şi niciunul dintre compozitorii români nu s-a oprit la o anumită formă de minimalism, ci l-a considerat ca un procedeu tehnic, alături de altele.*

https://biblioteca-digitala.ro

Muzica generației lui Glodeanu este destul de inegală; deosebiri există nu numai între cei trei compozitori ai grupei respective, dar chiar între diferitele lucrări ale unuia şi aceluiaşi compozitor. Dacă atitudinea destul de rezervată faţă de moştenirea enesciană îi deosebeşte de mulţi compozitori din alte generaţii, orientarea generală a generaţiei lui Glodeanu apare ca „mai puţin modernistă" în comparaţie atât cu „generaţia de aur" (Stroe-Niculescu-Vieru-Olah), al cărei nivel intelectual general nu pare a-l mai atinge, cât şi mai ales în comparaţie cu noile generaţii. Este vorba, din nou, de refuzul oricărei formule consacrate, vechi sau noi, „tradiţionaliste" sau "moderniste".

De remarcat faptul că niciunul dintre compozitorii generaţiei lui Glodeanu nu a beneficiat de o bursă DAAD în Berlinul occidental, ca muzicienii „generaţiei de aur" sau mulţi alţii, bursă care reprezenta nu numai posibilitatea unei informări temeinice asupra diferitelor orientări ale muzicii contemporane, dar şi o şansă - unică pe atunci - de a se afirma pe plan internaţional, cu toate că ei ar fi meritat o asemenea bursă şi, desigur, ar fi valorificat pe deplin această şansă.

În ambianța redescoperirii operei târzii a lui Enescu (amintesc memorabila „dublă primă audiţie" a "Simfoniei de cameră", dirijată de Constantin Silvestri la Filarmonică în 1956) ca şi a afirmării ulterioare consecvente a „generaţiei de aur", inclusiv pe plan internaţional, generaţia lui Glodeanu merge astfel pe drum propriu, situat într-un fel de „nişă stilistică" exact *între* această generaţie şi mai noua avangardă românească, drum rămas relativ izolat şi ne-explorat până la capăt. *Primitivism, arhaism, arhetipalism* ar fi, cred, termenii cei mai potriviţi pentru această muzică (termeni folosiţi azi de nenumărate ori în diferite contexte; în ceea ce mă priveşte, i-am folosit deja prin 1978 în lucrarea mea de plan pentru pentru „Institutul de istoria artei" despre minimalism în general, inclusiv cel românesc).

Glodeanu şi Moldovan sunt şi azi admirați din cele mai diferite puncte de vedere, iar multe din compozițiile lor (mai toate bine înregistrate la Radio şi pe discuri sau

https://biblioteca-digitala.ro

editate) sunt relativ constant prezente în viată muzicală românească; s-ar putea vorbi uneori chiar despre o anumită mitizare a acestor personalităti cu o soartă atât de contradictorie. Ei rămân totuși azi mai puțin cunoscuți decât alte direcții componistice ale acelor ani. Fiind mult mai eficiente, inclusiv pe plan internațional, ideile „generaţiei de aur“ şi interesul acordat lor au „umbrit” curând interesul pentru „filonul minimalist” al generației lui Glodeanu. Iar noile eşaloane de compozitori români, orientate către Serialism, Aleatorism, Spectralism sau către alte forme, mai noi sau mai vechi ale avangardei occidentale, dar şi către o linie absurd-grotesc-parodic-ludică (de lungă tradiție în cultura românească, dacă ne gândim la Caragiale sau Ionesco) au pecetluit izolarea acestui episod al muzicii românești chiar înainte de perceperea sa corectă. Doar mai târziu s-a observat faptul că era vorba de fapt de un fenomen *avant la lettre*, de un anumit *minimalism arhetipal* caracteristic, pe aceiaşi linie neconvenţională cu alte forme timpurii specifice româneşti ale unor curente, orientări sau atitudini general răspândite cum ar fi *modalismul, spectralismul* sau *post-modernismul*.

Viaţa şi dispariția timpurie a lui Glodeanu şi Moldovan semnifică simbolic, printr-o fază scurtă, dar și foarte dinamică, încheierea unei perioade critice, „de trecere”, din istoria muzicii românești. Cazul lor este exemplar pentru un anumit capitol al acestei muzici: este vorba de o generație întreagă - mă gândesc nu numai la “grupa noastră” de trei compozitori, relativ unitară, cel puțin la început, dar și la nume cum ar fi Ştefan Zorzor, Richard Oschanitzki, Cornel Cezar, Sorin Vulcu, Dinu Petrescu, Lucian Meţianu, poate şi Theodor Drăgulescu, Cornel Dumbrăveanu, Gheorghe Costinescu, Alexandru Hrisanide – generaţie divers orientată, care, pe drumul căutărilor, „s-a rătăcit” între naţional şi universal, între tradiţionalism şi avangardă, între politică şi „artă pură” – şi, dintr-un motiv sau altul – nu a ajuns la împlinire. Dar contribuţia ei nu este mai puţin valoroasă, poate dimpotrivă.

https://biblioteca-digitala.ro

Liviu Glodeanu, născut la 6.08.1938 la Dârja (jud. Cluj), decedat la 31.03.1978 la Bucureşti, a studiat la conservatoarele din Cluj (1955-1957) şi Bucureşti (1957-1961), între altii cu Marţian Negrea (compoziţie), George Breazul şi Tiberiu Alexandru. Între 1961-1963 a fost profesor la o şcoală de muzică bucureşteană, între 1961-1962 a lucrat la „Institutul de Folclor“, între 1963-1971 şi 1975-78 ca secretar muzical la Filarmonica "George Enescu" şi între 1971-1974 în calitate de consilier la Direcţia Muzicală a „Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste“. A fost distins cu premii ale UCMR (1967, 1968, 1969 şi 1970), cu premiul "George Enescu" al Academiei Romane (1975) şi cu Ordinul „Meritul Cultural“ (1969).

Opere vocal-simfonice şi de scenă: Cantata pentru sopran, cor bărbătesc recitator şi orchestră *Tinerii soldaţi care au murit* op. 2 (Archibald MacLeish, 1958); Cantata pentru mezosopran, bariton, cor mixt şi orchestră *Inscripţie pe un leagăn* op. 4 (Zaharia Stancu, 1959); Cantata pentru cor mixt şi orchestră *Luminoase zări* op. 6 (Serghei Esenin, 1960); Suita pentru cor de copii, suflători şi percuţie pe versuri populare op. 9 (1961); Cantata pentru bariton, cor mixt şi orchestră *Soclu pentru timp* op. 11 (Nichita Stănescu, 1961); Cantata pentru sopran şi orchestră *Ulysse* op. 20 (Mihai Ungureanu, 1967); Opera *Zamolxe* op. 23 (Lucian Blaga, 1968-69 – Premiul UCMR 1970, Premiul Academiei 1975); *Ulysse* operă-balet op. 28 (Homer, 1972); Oratoriul pentru recitator, solisti, cor de copii, cor mixt, orgă şi orchestră *Un pământ numit România* op. 32 (Nichita Stănescu, 1977 – Premiul Radio 1977)

Muzică pentru orchestră: Concert pentru coarde şi percuţie op. 5 (1959); Concert pentru pian op. 8 (1960); *Mişcare simfonică* op. 10 (1961); Concert pentru flaut op. 13 (1962); Concert pentru vioară op. 19 (1966); *Studii* op. 21 (1967); *Ricercar* op. 25 (1971); *Simfonii* pentru suflători op. 27 (1971); *Pintea Viteazul*, poem simfonic op. 30 (1976); Concert pentru orgă şi suflători op. 34 (1978)

Muzică de cameră: Sonata pentru pian nr. 1 op. 1 (1958); Sonata pentru clarinet şi pian op. 3 (1959); Cvartet de coarde nr. 1 op. 5b (1959); *Trei cântece* pentru mezosopran, flaut şi clarinet op. 7 (F. Garcia Lorca, 1960); *Preludiu, Coral şi Fugă* pentru pian op. 12 (1962); *Inventiuni* pentru cvintet de suflatori şi percuţie op. 14 (1963); Sonatina pentru vioară şi pian op. 16 (1963); *Vocalize* pentru sopran, flaut, violă şi marimbafon op. 15 (1963); Sonata a 2-a pentru pian 18 (1963-66); *Poeme pentru Ulysse* pentru sopran sau tenor şi clarinet op. 20b (1967); Cvartet de coarde nr. 2 op. 24 (1970); *Melopee* pentru

https://biblioteca-digitala.ro

flaut, clarinet şi bandă de magnetofon op. 26 (1971); *Epitaf* pentru coarde, gong şi 3 Block-flaute op. 31 (Miron Costin, 1976); 12 Preludii pentru patru corni op. 33 (1978)

Muzică pentru cor: *Leu şi june se luptară* pentru cor mixt şi tobă mică (versuri populare, 1958); *Se ceartă cucul cu corbul* pentru cor la două voci (1961); Două Madrigale pentru cor mixt şi percuţie op. 17 (1963 - Premiul UCMR 1967/68); *Incantaţie* pentru cor mixt la şase voci, picolă, clarinet şi percuţie (1965 - Premiul UCMR 1969); *Glorie* pentru cor de copii la 12 voci şi percuţie op. 22 (1967); *Sabaracalina*, madrigal op. 29 (1973)

Muzică de film: *Merii sălbatici* (Regie: Alecu Croitoru, 1965); *Ion Ţuculescu* (Regie: David Reu, 1966); *Valea Arieşului* (Regie: David Reu, 1969)

Vezi şi: Cristina Maria Joiţoiu, *Liviu Glodeanu – repere stilistice în creaţia concertantă.* Bucureşti, Editura Muzicală 2014

Mihai Moldovan, născut la 5.11.1937 la Dej (jud. Cluj), decedat la 11.09.1981 la Medgidia, a studiat compoziţia la conservatoarele din Cluj (cu Sigismund Toduţă, 1956-59), apoi la cel bucurestean (cu Mihail Jora, 1959-62). A lucrat ca referent la *Ansamblul Armatei* (1962-65), ca regizor muzical la Studio-ul cinematografic Bucureşti (1966-67), ca redactor la Casa de discuri *Electrecord* (1968-69), ca redactor şi autor de programe la Secţia Muzicală a *Radiodifuziunii Române* (1969-78) şi ca redactor la revista *Muzica* (1979-81). Premii ale UCMR (1968, 1971, 1972), premiul "George Enescu" al Academiei Române (1968).

Opere vocal-instrumentale şi de scenă: *Rituale* pentru sopran şi orchestră (versuri populare, 1963); *Șase stări de nuanță (Omagiu lui Lucian Blaga)*, cantată pentru cor mix şi orchestră (1966); *Proverbe și ghicitori*, suită pentru cor de copii şi orchestră, versuri populare, 1971); *Cântece străbune,* cantată pentru sopran şi 12 instrumente (1972); *Trepte ale istoriei,* operă-frescă (versuri de poeţi contemporani şi populare, 1972); Cantata *România vremilor înalte* pentru cor bărbătesc şi orchestră (1977 – ultima piesă a ciclului *Crochiu pentru un spațiu mioritic,* 1976-79); *Imaginaţi-vă un spectacol Kabuki* pentru ansamblu (1978); *Recitindu-l pe Blaga* pentru cor şi ansamblu (Blaga, 1980);

Muzică pentru orchestră: *Texturi* (1968); *Vitralii* (1968); *Scoarţe* (1969); *Tulnice* (1971); *Spaţii şi timpuri mioritice* (1972); *Cantemiriana* (1976); *Rezonanţe* (1976); *Memoria*

https://biblioteca-digitala.ro

Putnei (1979); Concerte pentru fagot (1962), flaut (1970), contrabas (1973);

Muzică de cameră: Sonatina pentru vioara şi pian (1967); Cvartet de coarde nr. 1 (1968); *Cadenţa III* pentru flaut şi percuţie (1971); Cvartet de coarde nr. 2 (1978); Cvartet de coarde nr. 3 (1978)

Muzică pentru cor: *Obârşii* pentru 20 voci solo (onomatopeie, 1971); *Vorona* şi *Popas la Vorona* pentru cor bărbătesc (Mihai Moldovan, Dan Verona 1978); *Cântecul vântului* pentru cor mixt (Vlaicu Bârna, 1978); *Recitindu-l pe Eminescu* pentru cor mixt (Eminescu, 1980)

Vezi şi: Ileana Ursu, *Povara sublimului. Monografie Mihai Moldovan*, Bucureşti. Editura Muzicală 1996

SUMMARY

Corneliu Dan Georgescu

My Friends Liviu Glodeanu and Mihai Moldovan
Our Generation

Nowadays Liviu Glodeanu is considered the centre of reference of a diverse generation, united however through several essential common elements. I am referring to a small group of composers born in 1937-38. They chose, not without hesitation and straying, an independent “middle way”, placed in a sort of “stylistic niche” in the context of a particularly effervescent period in the history of Romanian music. Accepting no adherence to any fashionable trends (respectively, on the one hand, to the lyrical-idyllic traditionalist line, partially inspired by Enescu, and on the other hand, to the first Romanian avant-garde – the so-called “golden generation” – or also to the newer avant-garde that was on the rise), they may have asserted their originality especially by tracing a Romanian “archetypal minimalism” of traditional music origins, not connected to American minimalism, which at that time was still unknown in the Eastern European space.

https://biblioteca-digitala.ro

Ideea unei "muzici atemporale". Cu referire la *Model Mioritic* de Corneliu Dan Georgescu

Dorothea Redepenning

Acest articol reprezintă traducerea cu adaptări minime, impuse mai ales de diferențele dintre limba germană și cea română, a studiului „Die Idee einer ‚*Musique atemporelle*'. Zum *Model Mioritic* von Corneliu Dan Georgescu" de Dorothea Redepenning, publicat în: Hamburg Yearbook of Musicology, Frankfurt 1999, p. 291-307, la rândul lui provenit din comunicarea cu acelaşi nume susţinută în 1996 la un simpozion de la Rheinsberg (Landkreis Ostprignitz-Ruppin).

Fiind destinat unui public german nefamiliarizat cu muzica şi cultura românească, studiul de faţă conţine desigur multe informaţii binecunoscute publicului românesc. Acestea au fost totuşi preluate în forma lor originală nu numai pentru păstrarea autenticităţii textului, scris acum peste douăzeci de ani, care uneori exprimă puncte de vedere inedite, deosebite de cele uzuale în România, dar mai ales pentru faptul că multe dintre aceste informaţii sunt indispensabile pentru explicarea unor elemente de analiză a structurii muzicii, analiză care reprezintă scopul principal al articolului de faţă.

Cu mult înainte de Béla Bartók, recursul la muzica populară[1] joacă un rol central în cultura Europei de Est și de Sud-Est. Aceasta premiză se aplică într-un mod cu totul

[1] Sau muzică tradiţională, sau folclor. În sens general privite, noţiunile sunt echivalente, cu toate că ele desemnează realităţi diferite.

https://biblioteca-digitala.ro

particular muzicii românești contemporane.[1] Oricât de diverse și chiar contrare pozițiilor estetice ale compozitorilor români, nu puţine dintre ele se referă la propriul lor folclor, dar adesea şi la muzica tradițională a altor continente. În numeroasele lucrări care pot pretinde un statut internațional, începând cu George Enescu, nu mai este vorba însă de un farmec pitoresc și exotic, ci de *structuri specifice extrem de abstractizate;* acestea se pot situa atât pe linia avangardei cât şi pe cea a unor tehnici minimaliste şi pornesc de la o *sensibilitate specială*, existentă sau reflectată şi în folclor, dar *capabilă să genereze şi concepția estetică a unei opere complexe moderne.*

În cele ce urmează, va fi discutată o lucrare reprezentativă cu titlu de exemplu. Textul meu este împărțit în patru părți: (1) un „portret componistic" cu rol de introducere, (2) discutarea ideii de „muzică atemporală", (3) prezentarea ca fundal ideatic a baladei „Mioriţa" şi (4) o analiză a lucrării „Model Mioritic" de Corneliu Dan Georgescu. În toate părțile enunțate vor fi abordate în paralel şi problemele muzicii minimal-repetitive.

I

Corneliu Dan Georgescu, născut în 1938 la Craiova, România, este puțin cunoscut în această țară[2]. A primit educația de compozitor şi etnolog la „Conservatorul Ciprian Porumbescu" [3] din București (compoziție cu Tiberiu Olah); din

[1] Vezi articolele corespunzătoare din *KDG Komponisten der Gegenwart*, editat de Hans-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, München 1992; *Myriam Lucia Marbe* (*Klangporträts* Bd.5), editat de Gisela Gronemeyer, Berlin 1991; Corneliu Dan Georgescu: *Neue Tendenzen in der zeitgenössischen rumänischen Musik*, in: *Internationale Musik-Festivals. Russische Avantgarde. Musikavantgarde im Osten Europas. Dokumentation - Kongreßbericht*, editat de Roswitha Sperber, Heidelberg 1992, S.284-294; Thomas Beimel: *Vom Ritual zur Abstraktion. Über die rumänische Komponistin Myriam Marbe*, Wuppertal 1994.

[2] Este vorba de Germania.

[3] Astăzi „Universitatea Naţională de Muzică Bucureşti".

https://biblioteca-digitala.ro

1962 până în 1983 a lucrat la „Institutul de Cercetări Etnologice şi Dialectologice”[1] din acelaşi oraş. Pe lângă compoziții muzicale, în perioada respectivă a scris numeroase lucrări etnologice, inclusiv un studiu fundamental de 650 de pagini despre dansurile populare românești („*Jocul popular românesc. Tipologie și corpus de melodii instrumentale*”)[2]

Participând la orientarea generală de deschidere culturală şi politică de la începutul anilor '70, Corneliu Dan Georgescu a fost, ca și alți compozitori din România, oaspete al cursurilor de vară pentru muzică nouă de la Darmstadt (1970, 1974) și a ajuns să cunoască cele mai recente tendințe în muzica occidentală din acel moment. În 1983 a fost demis din Institutul etnologic din motive politice, a lucrat câteva luni ca editor la revista „Muzica” şi apoi la „Institutul de Istorie al Artei” din București. Deși era unul dintre compozitorii români importanți şi oficial recunoscut ca artist și ca om de știință (după cum arată premiile cu care a fost distins), a decis în 1987 să emigreze și s-a stabilit în Republica Federală Germania. Aici el a fost inițial bursier al Fundației Fritz Thyssen (1989-1991) în calitate de etnomuzicolog, apoi a lucrat (1991-1994) la „Institut für Vergleichende Musikwissenschaft” de la „Freien Universität Berlin/Institutul de Studii Comparative al Universităţii Libere din Berlin”. În prezent, el trăieşte ca muzician independent în Berlin.

---

[1] Astăzi „Institutul de Folclor Constantin Brăiloiu”.

[2] Bucureşti 1984. Alte publicaţii ştiinţifice sunt cărţile „*Dansuri din Transilvania de Sud. Monografie coregrafica*“ (în colaborare), Braşov 1969; „*Melodii de joc din Oltenia“*, Bucureşti 1969; „*Repertoriul pastoral. Semnale de bucium. Tipologie muzicală și corpus de melodii“*, Bucureşti 1987, toate in limba română. În limba germană: „*Traditionelle Musik für Langtrompeten in Rumänien“*, Freiburg 1991, „*Improvisation in der rumänischen traditionellen Tanzmusik“*, Hamburg-Eisenach 1996, „*Die Tonhöhensysteme Anwendung an der rumänischen traditionellen Musik“*, în: Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde, Bd. 16, Eisenach 1997. Se adaugă cca. 80 studii de etnomuzicologie, de estetică muzicală sau referitoare la alţi compozitori, publicate în limba română, franceză, germană sau engleză.

https://biblioteca-digitala.ro

În ceea ce privește compoziția, Corneliu Dan Georgescu a apelat de la bun început la anumite sugestii folclorice. Acest lucru este evident în prima sa lucrare orchestrală din 1962, „*Motive Maramureșene”*, executată în primă audiție în 1967. Succesul ei s-a datorat înțelegerii muzicii ca un fel de neofolclorism neconvențional. În viziunea compozitorului, ar fi mai corect să vorbim de un efort de *extragere din muzica folclorică a unor structuri primitive, elementare sau arhetipale,* care pot defini şi unele particularități ale folclorului românesc, dar nu în mod necesar. Un loc central în creația sa l-a ocupat de la bun început şi noțiunea de *formă statică*, *non-evolutivă*, bazată la nivel melodic pe *formule minimal-repetitive,* adesea pe *pendularea între anumite intervale* (de exemplu, terța majoră-minoră sau cvartă-cvintă), între acorduri sau alte elemente, precum şi pe ideea de *ison* (pedală, Orgelpunkt) sau aceea de *palimpsest*. În ultimele două cazuri este vorba de *a privi muzica sub aspectul unor straturi sau nivele diferite, virtual permanent prezente, fiecare având funcţia sa precisă*.

> Procedee minimal-repetitive există – chiar dacă sub diferite forme, nuanțe şi grade de consecvenţă – la mulți compozitori români contemporani. Puncte de referința se află atât în folclorul propriu cât şi în muzica extremului orient sau în anumite particularități stilistice la Messiaen, dar şi în artele plastice, de exemplu, în opera sculptorului Constantin Brâncuși (1876-1957), care oferă impulsuri poate decisive în acest sens.
>
> Trebuie menționat faptul că, paralel, asemenea proceduri minimal-repetitive se pot găsi şi în muzica altor regiuni ale Europei de Est, cum ar fi muzica republicilor baltice - în special în Lituania, caz în care compozitorii respectivi se pot referi în mod similar la bogatul folclor propriu. Folosirea acestor proceduri minimal-repetitive are loc *în același timp* cu afirmarea minimalismului în America. Cei mai mulţi compozitorii din Europa de Est au cunoscut însă muzica lui La Monte Young, Terry Riley, Phil Glass, Steve Reich sau a altora în cel mai bun caz abia după 1970.

https://biblioteca-digitala.ro

Ideea unei *muzici minimal-repetitive non-evolutive pe baza unor elemente arhetipale folclorice* sau mai degrabă pseudo-folclorice este aplicată de Corneliu Dan Georgescu în ciclurile simfonice *Jocuri* (1962-1975) şi *Modele* (1967-1973), în piesele pentru pian şi mediu electronic, *Eight Static Compositions* (1968), în opera (sau „spectacolul audio-vizual" - astfel este formulat subtitlul) *Model Mioritic* (1970-72), în ciclul celor 3 simfonii (1975-1982 – care, sub titlul generic de *Hommage to Ţuculescu,* sunt dedicate amintirii pictorului român Ion Țuculescu, 1910-1962), în afară de acestea, în cele 7 cvartete de coarde[1], unele cu mediu electronic (din 1980), care poartă împreuna titlul *Hommage to Piet Mondrian*, şi în fine, în ciclurile generate la computer *Atemporal Studies* (din 1980) şi *Crystal Silence* (din 1987) ca şi mai târziu în cantata *Et vidi caelum novum* (1996). Cele două cicluri dedicate unor pictori nu sunt în niciun caz ilustrații muzicale ale picturilor respective, ci reprezintă *căutarea unor elemente abstracte comune artei plastice şi muzicii*, pe linia năzuinței spre *simplu, esențial, elementar*.

Opera componistică a lui Corneliu Dan Georgescu cuprinde în prezent peste 60 de titluri. În creația sa nu există rupturi sau schimbări spectaculoase de stil, așa cum se observă la numeroși compozitori în perioada de trecere între 1960–70. Dacă este vorba de o periodizare, ea este definită mai ales la nivel tehnic şi nu atinge orientarea estetică, ci o precizează: astfel se pot explica interesul său pentru *Sectio Aurea* ca principiu de formă după 1970 şi folosirea computerului după 1982.

II

Poziția sa estetică este expusă indirect de către Corneliu Dan Georgescu în seria de articole referitoare la

[1] Până în 1996 - în general, informaţia oferită de acest articol are în vedere datele existente până în acel an. În prezent (2017) există 17 cvartete de coarde şi desigur şi alte noi lucrări.

https://biblioteca-digitala.ro

arhetipuri muzicale şi la *muzica atemporală*.[1] Studiile despre arhetipuri reprezintă încercarea de a regăsi în muzică *principii general valabile*, a le sistematiza şi a le include într-un context cultural conceput extrem de larg; dar atât acestea cât şi considerațiile asupra unei „muzici atemporale" sunt de fapt o reflexie asupra muzicii proprii. Pentru el, aceasta înseamnă că, *plecând de la procesul de creație propriu, de la drumul propriu, care primește impulsuri de la particularități ale muzicii tradiționale românești într-o formă abstractizată, să se tindă, printr-o reflectare şi sublimare a travaliului propriu, la un model de gândire extins, general valabil*. Eu voi proceda aici însă în sens invers, cu alte cuvinte, voi pleca de la prezentarea arhetipurilor muzicale, trecând apoi prin exemplificarea „muzicii atemporale" pentru a încheia cu exemple concrete dintr-o compoziție muzicală.

Termenul de „arhetip muzical" este folosit de către Corneliu Dan Georgescu începând de prin anii 1970-80[2] prin analogie conștientă cu Carl Gustav Jung şi este motivat astfel:

> „Extrapolarea noțiunii de *arhetip* din contextul psihologiei analitice a lui Carl Gustav Jung în lumea sunetelor printr-un „abuz terminologic" are la bază o *proiecţie*, justificată atât de existenţa unui *substrat inconştient* în orice „comunicare" muzicală (alături de stratul conştient, intenţional), cât şi de corespondenţa care se poate stabili în general între procese psihice şi caractere fundamentale ale lumii fizice, cu alte cuvinte, de

[1] *Considérations sur une „musique atemporelle",* in: *Revue Roumaine d'histoire de l'art*, Bd.16, 1979, P.35-42; *Preliminaires to a Theory of Archetypes in Music*, ebd., Bd.19, 1982, p.75-78; *A Study of Musical Archetypes: (I) The Symbolic of Numbers*, ebd., Bd.21, 1984, p.59-67; A *Study of Musical Archetypes: (II) The Iterative Building Principle*, ebd., Bd.22, 1985, p.49-54; *A Study of Musical Archetypes: (III) The Archetypes of „Birth" and „Death",* ebd., Bd.23, 1986, p.23-26; *A Study of Musical Archetypes: (IV) The Archetype o f Alternating Contrary Elements (Yin-Yang)*, ebd., Bd.24, 1987, p.59-66.

[2] Titlul ciclului „Modele", folosit în 1969, ar fi sunat câţiva ani mai târziu probabil „Arhetipuri".

https://biblioteca-digitala.ro

> însăşi *condiţionarea cosmică a omului*. Arhetipurile muzicale reprezintă nucleul *natural, general uman, anistoric, etern* al muzicii, artă analizată de obicei sub aspectul ei *cultural, particular, istoric, relativ*."[1]

Arhetipurile muzicale se pot exprima, în accepțiunea lui Corneliu Dan Georgescu, de exemplu prin numerele naturale, care se regăsesc în substratul formulelor melodice sau ritmice, sau în relația segmentelor de formă între ele (contexte în care sensul simbolic al acestora este esențial) sau prin polaritatea Plus - Minus, cum ar fi în opoziția *forte / piano, crescendo / decrescendo,* major / minor, acut / grav, *lento / presto* etc., prin principiile generale de construcție, cum ar fi cele bazate pe repetare (principiul *iterativ*), respectiv evoluție (principiul *progresiv*) sau prin „momentele speciale" ale oricărei forme muzicale (*Începutul, Culminaţia, Sfârşitul*) etc. În fiecare caz, prin *arhetipuri muzicale* se înțeleg *elementele generale, existente în orice muzică*, care se pot abstractiza independent de formele ei concrete de integrare într-o anumită cultură, într-un anumit context istoric sau sub aspectul dimensiunii ei estetice. Pentru o mai bună explicare, Corneliu Dan Georgescu face o distincţie între nivelele *arhetipal, semantic* şi *estetic*.

> „Arhetipul muzical (poate mai corect – *reprezentarea muzicală a unui arhetip al inconştientului colectiv*), reprezintă, în accepţiunea pe care i-o acordăm, inspirată direct din conceptul lui Carl Gustav Jung definit în plan psihologic, un factor fundamental al oricărui limbaj muzical, factor având o încărcătură „naturală" mai mult decât „culturală"; el constituie baza unui *nivel arhetipal* al operei de artă, nivel care „precede" (într-o ordine evident pur metodologică) *planul semantic*, ca şi pe cel *estetic*. *Planul arhetipal* are un caracter general uman, este relativ independent față de timp şi spaţiu şi poate exista inconştient (involuntar) [...] în timp ce *planul semantic* reprezintă o activitate în general conştientă, destinată comunicării propriu-zise, condiţionate temporal şi spaţial, respectiv depinzând de factori istorici şi geografici, deci

[1] Bd. 23, p. 23.

https://biblioteca-digitala.ro

> relativi, convenţionali, schimbători. *Planul estetic* – deşi reflectând şi el parţial un anumit orizont cultural determinat de concepţia unei epoci, zone geografice, grad de educaţie, gust, tradiţie etc. – reuneşte primele două planuri prin faptul că restabileşte legătura cu lumea eternă a *formelor*." [1]

Plecând de la „trăirile temporale" diferite din lumea occidentală şi cea orientală, deci, în principiu, de la „timpul linear" dominant al muzicii culte europene după sfârșitul evului mediu, respectiv de la „timpul ciclic" din diferite muzici tradiționale europene sau extra-europene, de asemenea de la muzica repetitivă a minimaliștilor americani, Corneliu Dan Georgescu subscrie ideii sale de „muzică atemporală" (denumirea de „muzică atemporală" este pentru el provizorie; alte denumiri ar putea fi: „muzică non-evolutivă, non-transformațională, non-direcțională, fără dezvoltare, statică, 'statuară', 'picturală', imobilă"[2]) câteva caracteristici, care subînțeleg în același timp şi anumite tehnici componistice.

> Aspectul static se manifestă prin: *previzibilitatea evoluției muzicii*, deci *monotonie*, lipsa surprizelor, lipsa *perceperii normal diferențiate* a informației noi la diferite nivele structurale (ceea ce poate fi obținut atât prin „sărăcia extremă" cât şi prin „bogăția extremă" a materialului muzical), până la urmă, prin *lipsa unei dramaturgii în sens obișnuit*, prin lipsa sau efectul insesizabil al unei evoluții.

„Caracterul iterativ" constă în repetări cu sau fără variațiuni sau, în general, intr-o anumită periodicitate la nivel mai ales micro-structural. Elementele care servesc *orientării în timp* în cadrul unei forme muzicale sunt evitate; momente importante - cum ar fi *Culminaţia* - nu (mai) joacă niciun rol, nu li se atribuie nici-o „valoare structurală". Specifică este de asemenea „decuplarea din context", prin izolarea evenimentelor, până când ele devin cu totul independente unul

[1] Bd.21, S.63
[2] Bd.16, S.36

https://biblioteca-digitala.ro

faţă de celălalt şi *se transfigurează într-o „prezenţă permanentă”*.[1] Intenția este aceea de a *distorsiona* această percepție, de a se încerca „evitarea scurgerii unidirecționale inevitabile” a timpului.

> „*Percepţia succesiunii* este distorsionată prin absenţa relativă a schimbării, a contrastelor, a unei informaţii efectiv noi, prin imposibilitatea de a stabili *o ordine* oarecare într-o multitudine de repetiţii exacte, prin absenţa relaţiilor cauzale care ar putea motiva instaurarea „aşteptării” (şi, ca urmare, a eventualei *satisfaceri* sau *frustrări* a ei), deci, prin *inexistenţa unei „topologii temporale*”.
>
> *Percepţia duratei* este distorsionată prin absenţa reperelor (a momentelor sau „punctelor remarcabile”) între care ar fi posibilă stabilirea *unor raporturi de măsură* parţiale sau totale, prin imposibilitatea sau inutilitatea comparării elementelor difuze, nedistincte, a duratelor necontrolabile (prea extinse sau absolut egale), prin „plutirea” într-o „discontinuitate structurală” care nu permite „integrarea temporală”.[2]
>
> Este evident faptul ca percepția timpului prin asemenea procedee nu este anulată fizic, ci doar modificată subiectiv, printr-un fel de „ieșire din timp“ iluzorie, la nivel psihic. Asemenea proceduri, care pentru Corneliu Dan Georgescu nu semnifică în niciun caz arbitrar sau destructurare, se orientează împotriva „audiției analitice“ convenţionale, care este direcționată către *receptarea logicii, a ierarhiei elementelor, a evoluției, a perspectivei în timp*. În schimb, se oferă condiţii pentru o *stare meditativă extatică*, pentru o *contemplație* pură, ceea ce nu exclude tensiunea, dinamismul, energia, chiar şi o anumită dramaturgie proprie, ci *le reconsideră dintr-un alt punct de vedere, într-o altă logică, specifică*. Prin aceasta se tinde către reculegere, detașare, pace interioară,[3] inclusiv către un

[1] Bd.16, S.36f
[2] Bd.16, S.38f
[3] Bd.16, S.39

https://biblioteca-digitala.ro

efect terapeutic, efect pe care Corneliu Dan Georgescu îl vizează conştient în muzica lui.

III.

„Model Mioritic" (a cincea şi ultima piesă a ciclului „Modele"), o operă sau un „spectacol audio-vizual" pentru patru soliști vocali (sopran, alto, tenor, bas), dublu cor mixt, orchestră (cu partidele de coarde şi alămuri dublate, plus celestă, harpă, şase percuţionişti) şi mediu electronic, cu o durată de cca. 45 minute, a fost concepută în anii 1970-72, deci înaintea formulării explicite a unei teorii a „muzicii atemporale" în 1978-79. Programată la Opera de Stat din Cluj în 1972, lucrarea a fost la început interzisă chiar la repetiţii de către un reprezentant al „Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste", probabil din cauza înrudirii ei cu un ritual. Apoi însă, datorită strădaniilor unor prieteni şi a faptului că muzica a primit un premiu la un concurs al Radioteleviziunii, a fost admisă totuși pentru public. Premiera a avut loc la Cluj în 1973 în regia lui Ilie Balea (într-un spectacol cu opera „Trepte ale istoriei" de Mihai Moldovan, care trebuia să îi compenseze caracterul abstract-mistic printr-o tematică actuală), însă după numai două reprezentaţii a fost din nou interzisă, de data aceasta definitiv, de către noul director al Operei, Tudor Jarda. Partea muzicală a fost totuşi în 1975 înregistrată de către Radioteleviziunea Română la Cluj (cu ansamblul Operei, dirijori Petre Zbârcea şi Emil Maxim, inginer de sunet Alexandru Pârlea) şi imprimată peste vreo zece ani şi pe un disc Electrecord[1].

Libretul, conceput de compozitor însuși, se bazează pe texte de balade româneşti, în principal pe balada „Miorița". Aceasta baladă există în peste 900 de variante şi a fost transmisă pe cale orală, după cum se pare până în timpurile

[1] In România acelor timpuri, imprimarea pe un disc era o favoare care nu sa făcea decât în cazul unor lucrări general acceptate sau prin bune relaţii. Deoarece „Model Mioritic" primise un premiu şi fusese înregistrată la Radio, ea a putut fi mai târziu imprimată şi pe disc Electrecord, către mijlocul anilor 1980.

https://biblioteca-digitala.ro

noastre.[1] Varianta cea mai răspândită este aceea pe care au cules-o şi publicat-o Alecu Russo şi Vasile Alecsandri către mijlocul secolului al XIX-lea.

> „Miorița“ este poate cea mai cunoscută şi cercetată baladă românească; ei îi sunt dedicate – nu numai de către cercetători români – studii detaliate referitoare la aspectele ei etnologice, istorice, filozofice, literare, psihologice şi arhetipale. De amintit în mod special ar fi lucrarea lui Lucian Blaga, *Spațiul mioritic,* apărută în germană sub titlul *Die Seele des rumänischen Dorfes*[2]*.* Plecând de la imaginile acestei balade şi de la unele concepte ale filozofiei şi etnologiei germane ale timpului, Blaga dezvoltă ipoteza unei concepţii despre lume (Weltanschauung) specifice, caracterizată prin legătura strânsă cu natura şi fenomenele ei ciclice.[3]
>
> Acțiunea principală a baladei este simplă: trei păstori, un moldovean, un transilvănean şi un vrâncean, își mână turmele de oi la vale. Doi dintre păstori decid să-l ucidă pe cel moldovean, deoarece el este mai frumos, mai bogat, mai puternic, turma sa este mai mare, câinii săi sunt mai curajoși. O oiță de un an (numită „Miorița“) simte nefericirea ce amenință pe stăpânul ei; întrebată de cioban, de ce nu mai mănâncă şi bea, de ce plânge etc. ea îi relatează planul ucigaș. La care ciobanul priveşte într-un fel „peste moarte”: el îşi exprimă doar dorinţa de a fi îngropat în apropierea turmei sale, nu departe de stână, peste mormânt să fie agățate fluiere şi un bucium, pe

---

[1] Vezi Octavian Buhociu: *Die rumänische Volkskultur und ihre Mythologie. Totenklage - Burschenbünde und Weihnachtslieder - Hirtenphänomen und Heldenlieder*, Wiesbaden 1974, S.286f.

[2] La Bucureşti - în limba română în 1936, în limba germană în 1944

[3] Concepţia lui Lucian Blaga, inclusiv definirea unui ipotetic „spaţiu mioritic“ (noţiune contestată apoi din multe puncte de vedere) este inspirata direct de filozofia lui Oswald Spengler (1879-1936) şi de unele teorii etnologice comparativiste ale lui Leo Frobenius (1873-1938), amândoi autori azi consideraţi problematici. Din punctul de vedere al lui Corneliu Dan Georgescu, care este desigur conştient de toate acestea, rezervele menţionate nu constituie impedimente în ceea ce priveşte „sugestibilitatea pur muzicală“ a ideii în sine.

https://biblioteca-digitala.ro

care că cânte apoi vântul etc. Moartea însăşi apare în continuare în acest context ca o nuntă, la care ia parte întreaga natură – animalele, plantele, stelele. În acest sens roagă el apoi oița să o caute pe mama sa şi să o consoleze, deoarece el ar fi găsit o „mireasă minunată", „mireasa lumii". Diferitele variante ale baladei, mai concise sau mai extinse, aleg alte detalii sau dezvoltă anumite motive, de exemplu, episodul în care oița însăși urmează să-l îngroape pe cioban, sau pe acela în care, prin moartea sa, regiunea înconjurătoare se transformă într-o poiană mănoasă, oile devin flori, sau episodul în care în care mama sa îl caută întrebând de el fenomene naturale personalizate cum ar fi ploaia, ceaţa etc. Între toate cele peste 900 de variante de text cunoscute (din punct de vedere muzical domină genul baladă, dar se cunosc şi cântece sau colinde pe această temă), există doar una singură în care ciobanul se apără şi supraviețuiește planului nefast.

Nucleul baladei, cel care face această baladă interesantă pentru cele mai diferite domenii de cunoaștere, este *imaginea morții,* respectiv *concepţia despre lume, care îi corespunde*. Acestui cioban îi este anunțată moartea, dar el nu se ocupă de ea – despre asta nici nu vine vorba în baladă – ci se îngrijește doar de înmormântarea sa şi de existenţa sa după moarte. Excluderea sau aparenta minimalizare a temei morții în sine a fost explicată ca un semn al unei „supuneri resemnate în faţa sorţii" şi a unei disponibilități de a accepta jertfa[1], sau ca participare conștientă şi voluntară la un ritual sau, de asemenea, ca o „depășire a morții prin moarte", deoarece aceasta este integrată şi neutralizată prin poezie şi blândețe.[2] Cu siguranță joacă un rol aici şi miturile vânătorești, în care animalul vânat acceptă să se jertfească, spre binele vânătorului. Remarcabile sunt de asemenea paralelele găsite

[1] O sinteză comentată a acestor interpretări există la Buhociu, S.320f
[2] Astfel la Leo Spitzer: *L'archétype de la ballade Miorita et sa valeur poétique*, in: *Romanische Literaturstudien 1936-1956*, Tübingen 1959, S.835-867

https://biblioteca-digitala.ro

de Octavian Buhociu cu teologia persană. În această teologie există noțiunea de *mântuire prin liniștea pașnică*, ca şi a *re-creației în rezonanţă cu legile cosmice* („xvarnah"); celui care dispune de această mântuire nu îi este permis să lupte cu arme. Ciobanul din baladă nu este nicăieri înfățișat ca fiind slab, fricos, dimpotrivă, lui i se atribuie toate calitățile pozitive imaginabile. În acest sens dovedește poziția sa nu resemnare, ci forță; deoarece violenţa din afară este deposedată de impactul ei negativ, devine fără sens, prin aceea că ea este acceptată şi depăşită, şi astfel generează, pune în lumină, aspecte cu totul noi. Orice interpretare am accepta – balada exprimă *o înțelegere a vieții în care aceasta se include într-un ciclu al naturii, în care moartea nu mai este concepută ca un sfârșit, ci doar ca o fază a acestei vieți, aflate într-o permanentă transfigurare*. Viaţa, moartea sunt aici *nedirecționate*, ele sunt *incluse într-un ciclu al veșnicii deveniri*, care, privit din afară, apare ca *static* – sau, prin cuvintele lui Corneliu Dan Georgescu, are un „caracter atemporal".

In libretul lucrării „Model Mioritic" sunt incluse aproximativ zece variante mai mult sau mai puţin extinse ale baladei, *simultan prezente.* Ele sunt grupate conform episoadelor baladei, însă nu strict cronologic orânduite; diferitele scene se suprapun, se amestecă. Altfel spus, *balada este permanent prezentă în partida vocală, atât în totalitatea sa cât şi în momentele parțiale ale lucrării, în acelaşi timp ca un întreg unitar sau fragmentar*. Textul este în părțile solistice în general clar perceptibil, suprapunerea sensurilor care se confruntă în partidele corale nu se intenționează însă a fi integral inteligibilă, imaginea dorită fiind mai degrabă rezultatul unei redări difuze, lacunare sau uneori chiar „quasi-eterofonice" a subiectului.

Fragmente din alte balade înrudite cu unele motive sunt inserate de asemenea în libreto; astfel, motivul principal – *integrarea prin moarte în cosmos* – este preluat suplimentar din balada „Ciobănaș de la miori", deoarece aceasta îl expune în mod explicit: ploaia l-a spălat pe cioban, brazii l-au îngropat, greierii i-au

https://biblioteca-digitala.ro

cântat cântecele rituale, luna şi soarele au fost lumânări la veghea sa etc. De remarcat că religiei ortodoxe înseşi îi este caracteristică o mare apropiere de natură. Alte fragmente de balade aduc noi variante ale temei *căutării* ciobanului de către mama sa, precum şi a *luptei*, respectiv a *renunţării la luptă*.

IV

La baza punerii în pagină a muzicii „Modelului Mioritic" se află proporțiile derivate din *Sectio Aurea*, respectiv seria aditivă 1+1=2, 2+1=3, 3+2=5, 5+3=8, 8+5=13, 13+8=21, 21+13=34, 34+21=55 etc.[1], care trimite între altele la matematicianul din evul mediu târziu, Leonardo Fibonacci (1170-1240), seria fiind cunoscută însă încă din Grecia antică. Aceste proporții controlează în „Model Mioritic" atât forma în mare cât şi segmentele, subsegmentele şi secțiunile ei, chiar şi durata frazelor separate, în mare parte chiar şi linia melodică precum şi duratele notelor izolate.

Seria Fibonacci, întrebuințată ca principiu de ordine, a stat în atenția multor compozitori mai ales la nivelul duratelor, respectiv a segmentării formei. O regăsim între alţii la Jean Sibelius, Béla Bartók, la Sofia Gubajdulina sau György Ligeti; la nivelul relației între intervale a fost descoperită de exemplu la Fréderic Chopin. Dar lista celor interesaţi este foarte lungă. În România, Wilhelm Georg Berger s-a ocupat teoretic de problema seriilor de numere naturale, între care şi seria Fibonacci. Ea a trezit însă şi interesul multor compozitori români, între care Aurel Stroe, Anatol Vieru şi Miriam Marbe. Corneliu Dan Georgescu a întrebuințat prima oară seria Fibonacci în piesa de orchestră „Rubato" (1970 – unde se experimentează de altfel multe dintre procedurile ce vor caracteriza „Modelul Mioritic") – folosind-o apoi consecvent de acum înainte în toate lucrările sale ca *principiu general de ordine*.

[1] După formula nx=n(x-1)+n(x-2).

https://biblioteca-digitala.ro

Vom vedea însă că felul în care înţelege el sa folosească această serie nu se reduce la cel obişnuit.

Fundamentul muzical al „Modelului Mioritic” îl constituie o *buclă infinită*, un ison-ostinato pe un lung sunet *tenuto* în *crescendo-diminuendo* pe ***fa*** în registrul grav (sunet sugerând prin timbrul său poate şuieratul vântului), alternând cu o pauză (durate: sunetul ***fa*** 13 secunde, pauza 8 secunde), ison redat prin mediul electronic (banda de magnetofon). Acest ison persistă neîntrerupt toată lucrarea, dar nu se aude decât în părțile ei mai transparente, constituind un *fundal pur minimal-repetitiv la un nivel primordial*, ca un fel de „respiraţie a pamântului sau a cosmosului”.

Partitura instrumental-vocală se întinde pe 610 tacte (acesta este cel de al 14-lea număr al seriei Fibonacci)[1]. Întregul este subîmpărţit succesiv în segmente, subsegmente, secțiuni etc. conform numerelor din seria Fibonacci, *fiecare noua subîmpărţire corespunzând însă unui nou strat sau nivel*. Pornind de la numărul de tacte (610) există 7 straturi sau nivele posibile, compozitorul consideră întotdeauna subsegmentul mai lung (rezultat din împărțirea unui segment prin plasarea unei axe conform *Sectio Aurea*) ca „fază pozitivă“ (notată cu +++) iar cel scurt, ca „fază negativă“ (notată cu ---). Alternanţa pozitiv-negativ poate semnifica ***prezenţa***, respectiv ***absenţa*** unei acțiuni muzicale, dar şi două ***acţiuni muzicale opuse***.

Axa principală („de ordinul 1”), plasată la măsura 377 al primului nivel, împarte deci întreaga lucrare de 610 tacte într-un prim segment pozitiv de 377 tacte (al 13-lea număr din seria Fibonacci) şi unul negativ de 233 tacte (al 12-lea număr din seria Fibonacci). Până aici, toate segmentele au început cu un subsegment pozitiv; din acest punct, toate segmentele vor începe cu un subsegment negativ. Acest principiu de subîmpărțire se aplică apoi la toate nivelele. Alături de acest prim mod de a interpreta *Sectio Aurea*, există un al doilea mod, prin care se consideră subsegmentele imediat vecine unei axe ca determinând o a treia fază, o „fază neutră” (notată cu ***),

[1] Dacă începem cu 1,2,3,5...

https://biblioteca-digitala.ro

procedeu care de asemenea se aplică la toate nivelele. Şi din acest punct de vedere, „ritmul" alternanţei dintre subsegmentele vecine axelor şi celelalte subsegmente poate semnifica jocul între *prezenţa*, respectiv *absenţa* unei acțiuni muzicale.

Toate segmentele, subsegmentele, respectiv axele dintre subsegmente, sunt marcate până la nivelul 4 printr-o lovitură violentă *fortissimo* la Gran Cassa. (Vezi exemplul 1 - Tabela 1 – intervenţiile la Gran Cassa sunt marcate printr-o săgeată cu vârful în jos).

Prin revenirea lor pe parcursul întregii lucrări, aceste lovituri la Gran Cassa – care marchează deci axele de ordinul 1, 2, 3 şi 4 – *se constituie într-o altă linie aparte (un altfel de ison?)*, care străbate de asemenea întreaga lucrare, la fel de obsesiv ca şi isonul primordial (banda de magnetofon pe sunetul ***fa***). Însă în timp ce acest prim ison repetă un sunet lung *cu o durată constantă*, este deci *previzibil*, *permanent acelaşi*, *pur repetitiv*, lovitura violentă de la Gran Cassa respectă şi marchează subîmpărțirea succesiva a întregului *după regulile Sectio Aurea*, deci ea *nu va veni periodic niciodată*, ci *imprevizibil*, conform unor durate *permanent variabile*. Acesta este primul aspect al unei serii de *interferenţe* între structuri temporale şi materiale, urmărite consecvent la fiecare nivel.

La începutul „*Modelului Mioritic"* sunt expuse câteva planuri separate, mai întâi sunetul ***si*** la flaute şi Glockenspiel, apoi sunetul ***fa***. (Vezi exemplul 2 a-e, care prezintă primele cinci pagini ale partiturii-manuscris.) Acest triton ***si-fa*** va „trece" de asemenea prin toată lucrarea, din nou ca un punct de orgă sau ison, alternând însă cele două sunete: este un al treilea ison, un fel de „comentar", o „variaţie" a primului, dar – ca şi cel de al doilea ison (Gran cassa) – el nu este *periodic*, ci este *controlat de principiile seriei Fibonacci*. La acestea se adaugă sunetele instrumentelor de percuție şi formulele prepentatonice repetitive ale celestei.

Duratele sunetelor lungi se orientează consecvent după seria Fibonacci – de exemplu 3, 2 sau 5 tacte la Glockenspiel, 8 tacte, 5 tacte pauză, 8 tacte la celesta etc. Ornamentările cromatice în jurul notelor cheie ***si*** şi ***fa***

https://biblioteca-digitala.ro

(de exemplu: ***si-do-la#-do-si***, *respectiv* ***fa-mi-sol b-fa*** – vezi exemplul muzical nr. 3), se schimbă la distanţe de 5 şi 3 etc. pătrimi. După tactul 34 intră oboaiele pe sunetele intervalului ***si-fa***, ornamentate cromatic cu sunetele învecinate, la distanţă de 5 şi 3 optimi. În fine, după tactul 55 are loc – introdusă printr-o lovitură *fortissimo* la Gran-Cassa – prima intervenție a corului rectotono pe sunetul ***si***, unele voci ornamentând sunetul de bază.

Ceea ce se prezintă acum nu este un „material frazal-motivic" în sensul obișnuit al cuvântului, există numai *module* constituite din sunete izolate şi figuri repetitive ciclice – puncte de orgă sau isoane foarte extinse, care apar sau dispar după proporțiile dictate de seria Fibonacci. Aceste sunete lungi pot fi ornamentate nu numai prin notele cromatice vecine, ci şi prin *elemente melodice repetitiv-minimale* executate de cele mai multe ori „în viteză maximă posibilă" sau simultan la mai multe voci în variante diferite ca pulsaţie ritmică, sunt deci doar global perceptibile. Elementele melodice repetitive nu sunt „teme normale" cu o structură interioară ierarhică, ci descriu în totalitate contururile unei *forme ondulate*: formulele melodice se repetă pe un fragment sau „se plimbă în sus şi în jos" în cerc, la nesfârşit, fără un început şi un sfârşit definit, pe *o structură pre-modală: tritonică, tetratonică sau pentatonică* (structuri bazate la rândul lor pe primele numere ale seriei Fibonacci), respectiv *tricordică, tetracordică* sau *pentacordică*. Unele formule melodice pot folosi şi o scală non-octaviantă, de asemenea „ondulată", de exemplu scala (aici fragmentul ascendent): ***fa4(becar)-la4-si4-re5-mi5-fa#5*** sau ***fa4(becar)-sol4-la4-do5-re5-fa5#***, extindere ce „rezonează" cu procedeul adăugării ocazionale a unei cvarte sau cvinte perfecte sunetelor tritonului de bază: de exemplu: ***fa4+do5*** --- ***si4+fa5#,*** alteori ***fa4+si3b --- si4(becar)+mi4***). *Sunetele* ***si*** *şi* ***fa*** *acţionează deci ca „puncte de sprijin", în jurul cărora se pot constitui diverse alte formaţiuni melodice*; este vorba de ceea ce am putea numi o „constelaţie armonică" (aici într-o formă simplă - idea va fi dezvoltată în lucrările ulterioare). (Vezi exemplul muzical nr. 3).

Tuturor fazelor unui nivel al *Sectio Aurea* li se încredinţează un material muzical corespunzător nivelului

https://biblioteca-digitala.ro

respectiv, dar atribuirea de materiale tuturor nivelelor nu este obligatorie: *Sectio Aurea* oferă doar o rețea temporală, ale cărei unități pot fi sau nu „ocupate" cu muzică. Însă anumite alternanţe între material muzical şi pauze după modelul „isonului primordial", reglate de *Sectio Aurea*, vor exista la fiecare nivel. Prin faptul că subsegmentul lung este privit ca „fază pozitivă", cel scurt ca „fază negativă", iar subsegmentele din jurul unei axe ca „fază neutră" – acest principiu fiind aplicat consecvent la toate nivelele – rezultă de asemena că vor exista puncte, unde se vor întâlni sau suprapune fie faze identice, fie faze diferite. Se va impune deci o *ciclicitate complexă*, pe mai multe nivele, *Sectio Aurea* fiind prezentă în fiecare dintre ele.

> Materialele folosite sunt deci elementare, se reduc, cum am arătat, la două sunete principale: sunetul ***fa*** (ca „ison primordial") şi alternanţa sunetelor ***si-fa***, sunete-cheie care formează un fel de *schelet pseudo-tonal* al lucrării, dar vor servi apoi şi ca *bază pentru ornamentări repetitive* ca şi pentru textele *declamate*. În timp ce părțile soliștilor sunt redate exclusiv sub forma unui *recitativ rectotono* rapid pe sunetele ***si*** sau ***fa***, corurile sunt redate doar în cea mai mare parte *rectotono* pe aceleaşi sunete, pulsaţiile fiind în acest caz la fiecare voce diferite: ca urmare, textul baladei „se aude" în tempo-uri diferite, de la recitativul rapid al soliştilor, la cel lent al vocilor grave corale. Ca şi instrumentele, corul execută uneori şi formule ornamentale repetitive, de asemenea numai în jurul sunetelor ***si*** sau ***fa***. Părți quasi-improvizate pe durata indicată sau zone minimal-repetitive pe diferite celule melodice pre-modale, diferite „puncte" la percuție, diferite efecte coloristice etc. se orânduiesc astfel pe diferitele nivele ale *Sectio Aurea*.
>
> Interferenţele între isonurile executate în diferite tempo-uri şi „îmbrăcate" uneori cu diferite ornamentări generează *rudimente de eterofonie*. Dar, dupa cum am mai arătat, chiar şi la nivelul textului s-ar putea vorbi de un anumit fel de „quasi-eterofonie literară".

Tritonul este aici un interval neutru, el corespunde împărțirii octavei în două parți egale de asemenea neutre,

https://biblioteca-digitala.ro

care nu permit o atracție sau funcționalitate tonală, şi el este permanent prezent sub o formă sau alta: „ison primordial", sunele lungi, alternanţe, puncte de sprijin pentru diverse formațiuni melodice minimal-repetitive. Prin evitarea unor formațiuni melodice mai complexe, de exemplu heptatonice, ca şi a unor consonanţe sau disonanţe mai „personalizate", întreaga melodică a lucrării rămâne de asemenea neutră. Cu alte cuvinte*: tot ceea ce ar putea semnifica atracție tonală, ierarhie, funcţionalizare a sunetelor, deci o anumită tensiune emoțională tradiţională, stabilitate, centru etc. este evitat consecvent. Totul rămâne oscilant, „ondulatoriu", ciclic*. Dar nu este sau devine niciodată haotic.

O remarcă esenţială: atât notele lungi, alternanţa între ele, zonele quasi-ornamentale minimal-repetitive (figurații minimalistice repetate în bucle nesfârşite) cât şi zonele rectotono, sunt procedee mai mult sau mai puțin abstractizate, preluate *toate* dintr-un anumit gen al muzicii tradiționale româneşti - *doina*. Este vorba deci de un *minimalism repetitiv explicabil exclusiv prin elemente extrase şi abstractizate din structura muzicală specifică doinei populare româneşti.* (Nu este lipsit de interes a reaminti faptul că şi Lucian Blaga înţelegea să se refere la doină ca la un corepondent muzical optim al „spaţiului mioritic"). Dacă acceptăm punctul de vedere expus mai sus asupra „arhetipurilor muzicale", vom înţelege că – indiferent de unde provin aceste procedee – ele au *o valoare arhetipală*, *general umană,* depaşind, prin gradul lor de abstractizare, o anumită regiune geografică sau perioada istorică.

Majoritatea materialelor muzicale sunt cuplate indisolubil cu anumite instrumente sau culori, respectiv cu nivelul corespunzător din *Sectio Aurea*. În principiu, există tendința de a încredința fazelor mai lungi materiale mai „impersonale", cu caracter de „acompaniament", iar celor mai scurte, motive mai pregnante. Cele mai scurte faze sunt „ocupate" de materiale concise, quasi-unicate, ce apar numai odată sau foarte rar, între care scurte citate de colind sau fragmente de melodii de joc. Astfel se conturează *o scală extinsă* de valori, în care la un

https://biblioteca-digitala.ro

capăt apar *repetări permanente* (banda de magnetofon, Gran Cassa, lungile segmente rectotono sau ornamental-repetitive etc.), iar la celălalt, elemente unice, *nerepetabile*. S-ar putea vorbi despre un *palimpsest* ale cărui straturi diferite au caractere şi funcţii proprii, sau despre un „ison multiplu", ca şi de interferenţe ale acestor straturi. Concepţia nu este departe de cea a unui gamelan indonezian clasic.

> Ideea multiplicării, a evitării unui centru, a fost exprimată şi susţinută şi la nivelul decorului, conform dorinţei compozitorului: pe scena operei clujene erau plasate lateral, în unghiuri speciale, o serie de oglinzi supradimensionate, care reflectau şi multiplicau la infinit nu numai cele câteva elemente de decor sau personajele de pe scenă şi mişcarea lor, ci şi imaginile celorlalte oglinzi, inclusiv jocurile de lumini colorate – toate aceste efecte susţinând muzica şi fiind deci controlate tot prin *Sectio Aurea*.

Cum arată în detaliu această muzică va fi explicat printr-un moment central în jurul tactului 377 (Vezi exemplul 4a, b şi exemplul 5 - tabela 2). Tabela 2 expune nivelele 5, 6 şi 7; „colorarea", respectiv instrumentația fazelor este ilustrată simbolic, cum am mai explicat: faza pozitivă +++, faza negativă ---, respectiv faza neutră ***. Chiar din această abstractizare sumar redată este evident că pe axa „de ordinul 1", la măsura 377, apare un punct culminant al lucrării. Până în acest moment, scriitura devenise din ce în ce mai subțire, transparentă, însă loviturile la Gran Cassa, inițial foarte distanțate, aici se îndesiseră, corespunzând segmentelor *Sectio Aurea* din ce în ce mai scurte, şi păreau să prevestească apariția unui moment special. (Un pasaj similar apăruse la măsura 233, prima axă a nivelului 2, deci „de ordinul 2").

Măsura 377 (deci axa „de ordinul 1") este „*punctul de întoarcere", transformare a nivelelor*, care vor începe de aici înainte cu o fază negativă, şi este marcat de de o pauză generală şi de un unic Tutti, la care participă întreaga formație. După acest „punct minim şi maxim", urmează o creştere, apoi din nou o reducere treptată a densității, până la următorul

https://biblioteca-digitala.ro

„punctul de întoarcere“, măsura 411 (ca şi măsura 233, o axă „de ordinul 2”), după care toate nivelele încep din nou cu o fază pozitivă. Finalul reprezintă o ultimă reducere a densităţii (vezi exemplul 6 a, b), simetrică începutului. *Şi densitatea scriiturii urmează deci „principiul ondulatoriu”: există clare „dealuri” şi „văi”, pe mai multe nivele ale Sectio Aurea.*

> Prin noțiuni tradiționale ca acelea de dezvoltare, opoziție tematică, prelucrare motivică etc. nu se poate explica această muzică. Ea se împotrivește audiției analitice din două puncte de vedere: audiția este, pe de o parte, *sub-solicitată* prin existenţa procedeelor minimal-repetitive (respectiv, *economia extremă de material*), pe de alta, ea este *supra-solicitată* prin multitudinea nivelelor şi complexitatea raporturilor între ele (respectiv, *abundenţa straturilor suprapuse*). O apropiere de această muzică din punct de vedere analitic este posibilă numai dacă se înţelege să se prelucreze intern jocul proporţiilor pentru a se gusta farmecul estetic al acestui perpetuum mobile, al acestor forme sonore flexibile, mobile, infinit „ondulate”. Odată acceptată „rătăcirea”, renunţarea la *a aştepta ceva anume,* abandonarea de sine în faţa efectului psihic şi fiziologic al muzicii, se poate resimți o stare de profundă relaxare (sau poate o anumită resemnare?). Dacă acest efect se datorează proporțiilor seriei Fibonacci, ar putea fi eventual explicat de către cercetători ai științelor naturale. Dar este evident că toate componentele muzicii converg către acest efect.

„Model Mioritic” se axează deci la nivel muzical pe *isonuri* şi *repetiții minimaliste în diverse tempo-uri şi la diverse nivele*; este o muzică statică, are o rezonanţă arhaică, nu are strict vorbind niciun început şi sfârșit; nu oferă niciun eveniment distinct, nicio diversitate, schimbare direcționată, niciun „mesaj” (nu „povesteşte” nimic: narativitatea obişnuită, „anecdotica”, atât la nivelul muzicii cât şi al textului, sunt depaşite printr-o „prezenţă permanentă”), ci – în cadrul unui *Unități imuabile* – oferă permanent *același lucru într-o permanent nouă re-așezare*, printr-o tehnică pe care am putea-o numi *Isofonie*. Prin

https://biblioteca-digitala.ro

aparenta „întoarcere“, inversare a semnului fazelor după fiecare axă, se generează o anumită periodicitate şi ciclicitate pe mai multe niveluri; prin repetări şi proceduri circulare, părțile formei nu „avansează“ în nicio direcție, ele nu „se îndreaptă” către nimic, nu au un scop anumit. În acest fel, în locul sensibilității proiectate spre *direcţionalitate*, spre perceperea „curgerii“ timpului muzical, apare impresia unei *ritmizări* sau a unei „*vibrații a timpului*“, a unui *timp esenţial ciclic, „multidimensional ondulat”*: tot ce părea a se schimba, a se dezvolta, a evolua etc. *se reîntoarce, după un „drum” mai lung sau mai scurt, de unde a plecat*. Considerată în întregul său, se constituie astfel o imagine statuară, poate imaginea sonoră a unei lumi, în care, de la cel mai mic la cel mai mare obiect, de la atom până la cosmos, totul este relaționat după un principiu viu, rațional, armonic, plin de sens – imaginea unui ciclu veșnic, așa cum se reflectă el în lumea baladei avute ca model.

SUMMARY

Dorothea Redepenning

**The Idea of an “Atemporal Music”.
With Reference to *Model Mioritic*
by Corneliu Dan Georgescu**

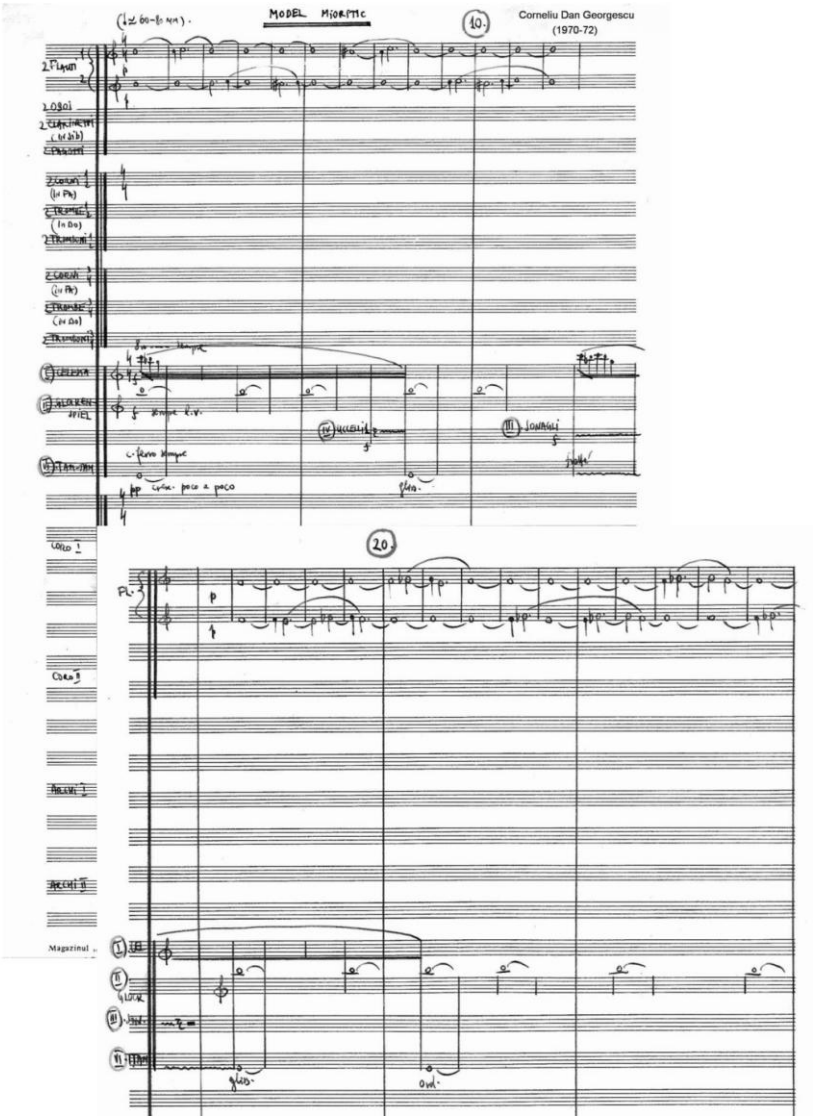
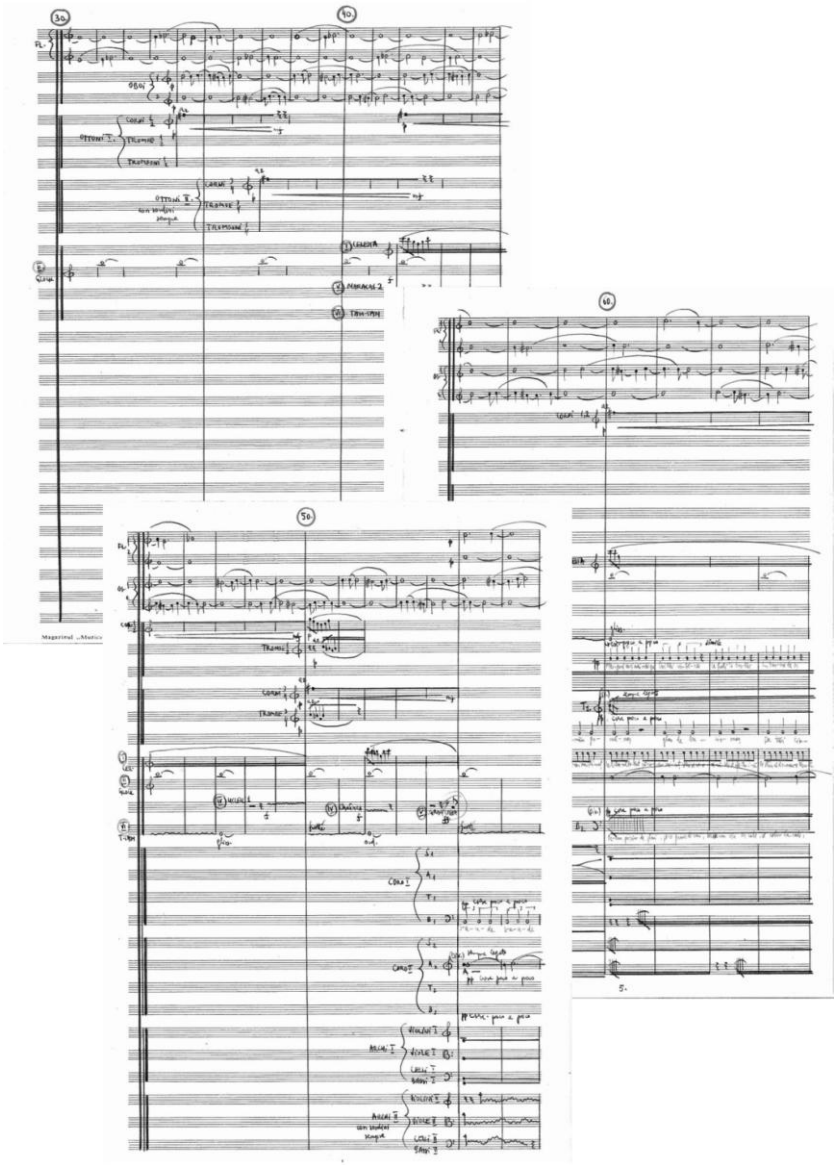
Even in the context of the generation, which was then just emerging, *Model Mioritic* by Corneliu Dan Georgescu, an audio-video performance conceived over forty years ago, is one of the most radical and consistent compositions that use a Romanian “archetypal minimalism” based on abstract traditional music elements. Intuitively reflecting the author’s conceptions related to “atemporal music” and “musical archetypes”, conceptions that were theoretically defined only during the subsequent years, this work draws exclusively on the theme of the ballad *Mioriţa* and on the structures of the *doina,* also on the author’s original interpretation of the principles of the Golden Ratio and of certain purely musical suggestions in Lucian Blaga’s concept of “Mioritic space”.

https://biblioteca-digitala.ro

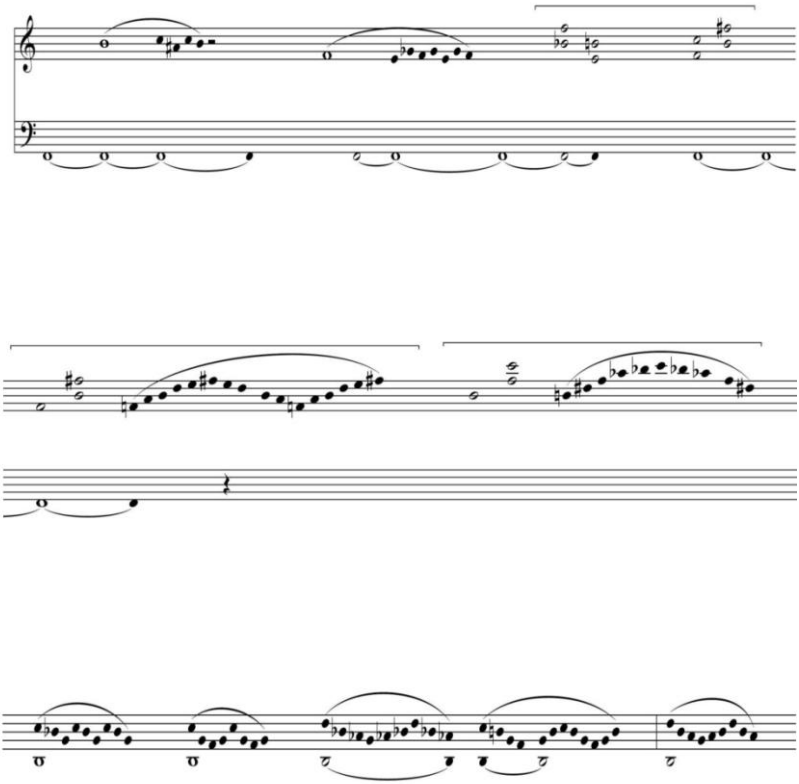
Exemplul 1 - Tabela 1

Tabela 1 (*Sectio Aurea*, nivele 0,1,2,3,4)
↓ = Gran Cassa-fff

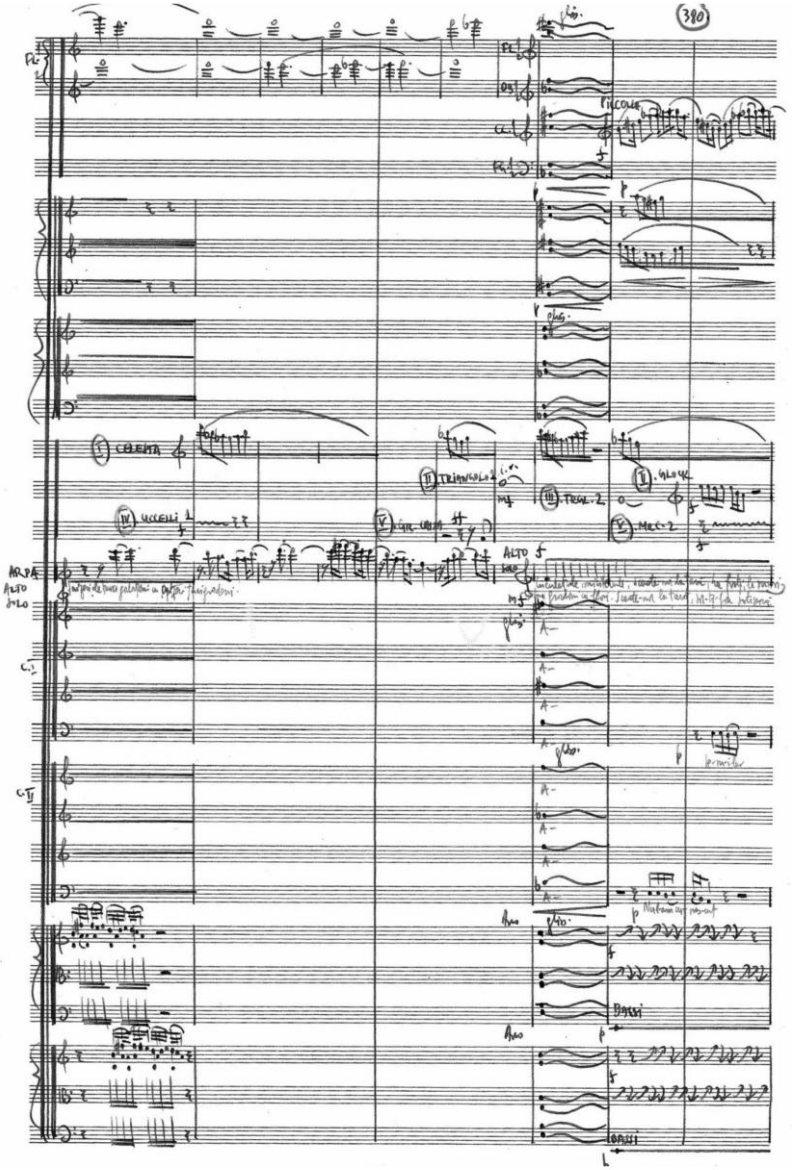
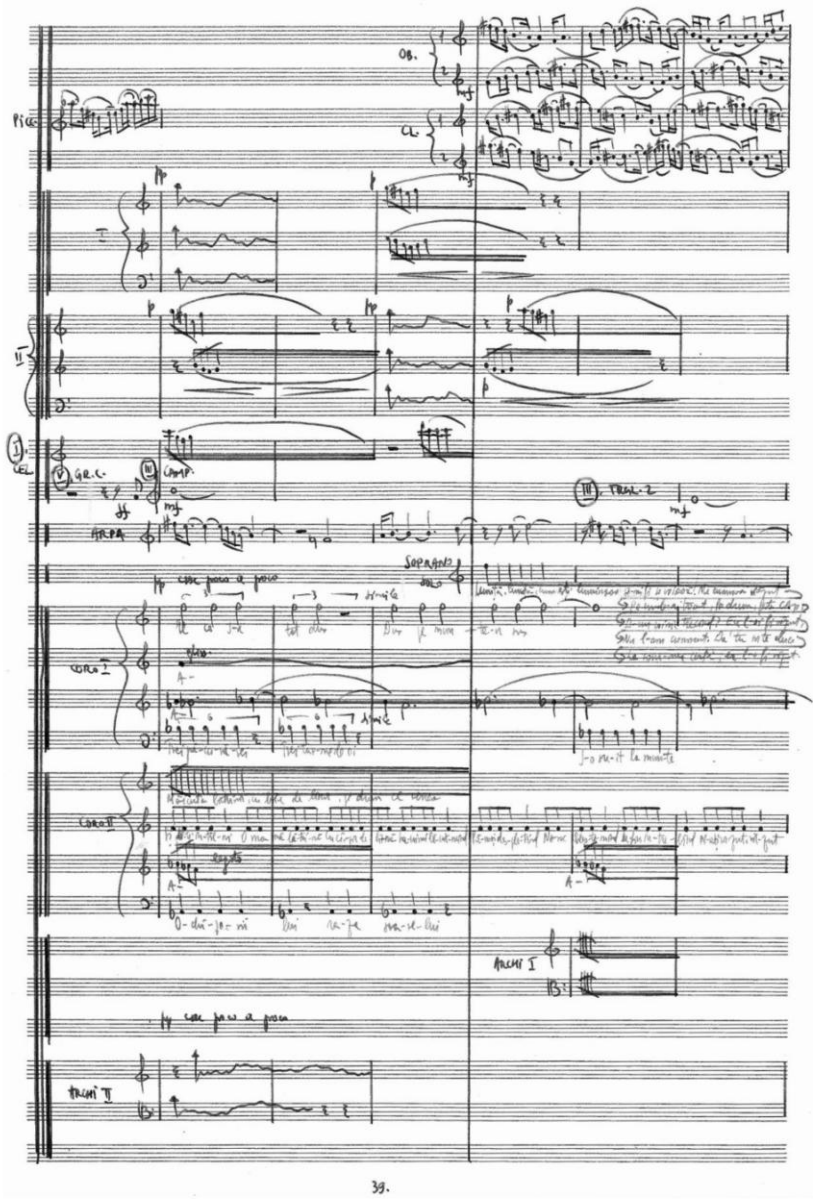
| | | |

Exemplul 2 a, b, c, d, e

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Exemplul 3



https://biblioteca-digitala.ro

Exemplul 4 a, b

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Exemplul 5 - tabela 2

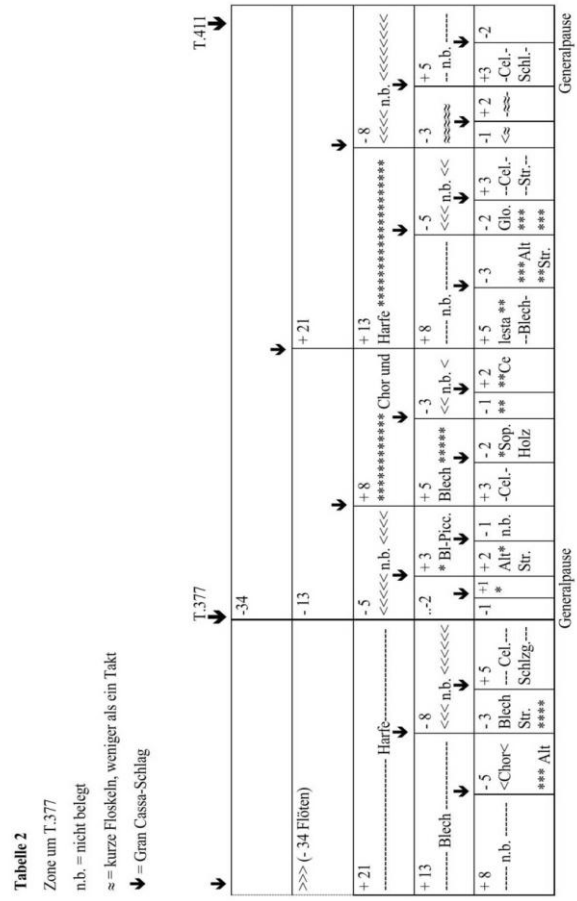
Tabelle 2

Zone um T.377

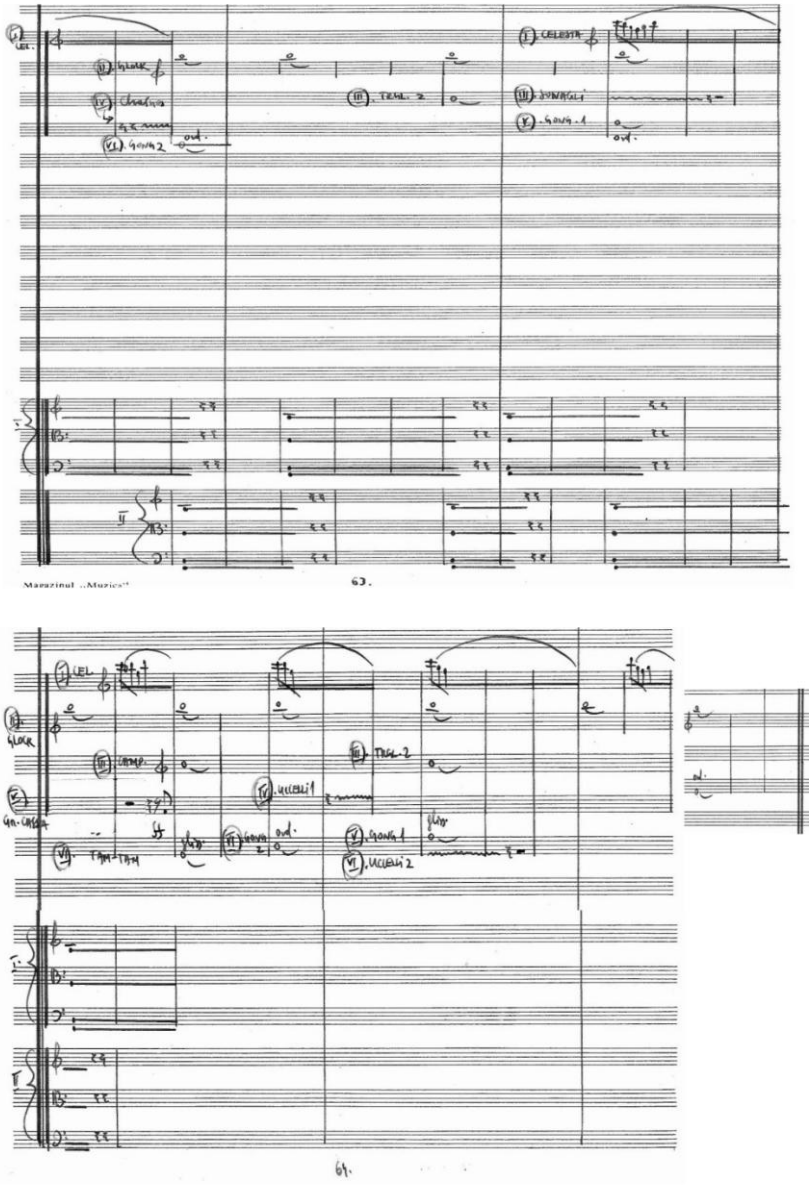
n.b. = nicht belegt

≈ = kurze Floskeln, weniger als ein Takt

➔ = Gran Cassa-Schlag



https://biblioteca-digitala.ro

Exemplul 6 a, b

https://biblioteca-digitala.ro

Privire asupra muzicii pentru pian din perioada Războiului de întregire a României moderne

Lavinia Coman

Istoria Europei consemnează apariția la începutul secolului al XIX-lea a mitului ce întruchipează ideea națională. Această idee se dezvoltă ca reacție naturală la ideea imperială, constrângătoare și asupritoare a tinerelor etnii ce vizează un statut demn și un spațiu vital corespunzător. Situate la confluența a trei imperii, provinciile românești s-au simțit atrase inevitabil la lupta pentru libertate și recunoaștere a originilor, fie că era bazată pe rădăcina romană sau pe cea dacică.[1]

Început prin mica unire a celor două principate române, în anul 1859, continuat prin eliberarea de jugul otoman după războiul de la 1877, consolidat prin pași mici dar fermi în primul deceniu al secolului XX, procesul configurării României moderne ca stat național unitar și independent capătă accente dramatice și ulterior tragice, pe parcursul desfășurării primei conflagrații mondiale, declanșată în august 1914. Regatul României intră în război în anul 1916, își dă marea jertfă de suferință, sânge și moarte, până la încheierea ostilităților în teatrele de luptă. Anul 1918 consfințește atât sacrificiile cât și victoriile pe câmpul de bătălie, urmând ca acestea să fie oficial validate de pacea istorică încheiată în 1919. Se cuvine să remarcăm că în timp ce brava noastră oștire combătea pe front, populația civilă se confrunta cu cele mai crude vicisitudini: foamea, frigul, frica, refugiul, pribegia. În condiții de nesiguranță și disconfort major, societatea își continua, cu toate acestea, activitatea curentă. Domeniul culturii și-a avut rolul său de mare

[1] Petre Guran, *Europa șiideeanațională,* în rev. Dilema Veche, nr. 1-7 septembrie 2018, p. 11.

https://biblioteca-digitala.ro

importanță, iar în cadrul acestuia, muzica a îndeplinit o funcție deosebită. Cum s-au comportat muzicienii noștri de frunte în această conjunctură?

Vom porni în demersul nostru de la personalitatea emblematică a maestrului George Enescu. Pe întinderea spațiului european, amenințarea conflictului mondial plutea în aer. Această gigantică încleștare continentală își găsește ecoul puternic în creația maestrului, îndeosebi în Simfonia a II-a, compusă în perioada 1913-1914. Aici avântul impetuos, dezvoltările dramatice alternează cu evocarea chipului patriei sub forma unei teme în caracter popular, suavă și nobilă, care apare cu pondere semnificativă atât în prima parte, cât și în final. E o prevestire cutremurătoare a cataclismului ce avea să izbucnească în scurtă vreme.

În septembrie 1914 maestrul Enescu își lasă toate angajamentele și implicările internaționale, întorcându-se în țară, pentru a fi alături de poporul său. Organizează și desăvârșește de îndată un proiect menit să ridice moralul concetățenilor săi prin prezentarea în primă audiție la noi a Simfoniei IX-a de Beethoven la Ateneul Român din București, ca un îndemn explicit la unitate și înfrățire, iar fondurile obținute le direcționează spre Crucea Roșie. În continuare, în perioada noiembrie 1915 - februarie 1916 susține 16 concerte de importanță istorică în orașe lipsite de formații muzicale profesioniste, dând astfel posibilitatea locuitorilor din aceste târguri să se împărtășească de la izvorul sfânt al celei mai înalte arte. Concomitent cu acest autentic apostolat muzical, lucrează la marile sale proiecte de creație: configurarea viitoarei tragedii lirice Oedip, definitivarea în 1915 și prezentarea publică în anul 1916 a Suitei a II-a pentru orchestră, lucrare de factură neoclasică și expresivitate romantică, impregnată de parfumul cântecului popular românesc. Pe plan organizatoric, ca un gest nobil al solidarității de breaslă, participă la întemeierea Societății compozitorilor români în anul 1913. După război, în anul 1920, contribuie decisiv la fondarea Operei Române, ca instituție națională reprezentativă.

După intrarea efectivă a țării în război în anul 1916, cântă la vioară și pian, singur sau în compania unor renumite

https://biblioteca-digitala.ro

personalități, în spitalele din București, pentru răniții aduși de pe front. Apoi ia drumul refugiului în Moldova, alături de casa regală, de autorități și de conducerea politică a țării. Formează o orchestră din 73 de instrumentiști pe care-i adună ad hoc, scoțându-i din tranșee și punându-i, prin aceasta, la adăpost de pericolul morții în luptele ce se dădeau. Cu această orchestră dă concerte la Iași, în săli publice și în spitale cu răniți. Găsind, la un moment dat, printre aceștia, pe propriul său prieten și coleg Mihail Jora, îl susține moral prin gestul de a-i dedica un concert. Iată mărturia maestrului Jora:

„Concertul fusese sortit pentru după-amiaza zilei de 8 noiembrie. Fusese o zi grea pentru mine. Temperatura peste 40 grade, iar la ora două după-amiază, doctorul a socotit necesară o intervenție chirurgicală grabnică, pe care mi-a făcut-o fără nici o anestezie, deoarece infecția rănii mele nu ar fi suportat-o. Operația a durat două ceasuri. La orele trei și jumătate, toți ofițerii răniți din spital erau masați într-una din săli, iar George Enescu aștepta sosirea mea pentru a începe concertul. Mi-aduc aminte că am ieșit la orele patru de la operație, mai mult mort decât viu. O soră de caritate împingea încet căruciorul pe care stăteam întins, iar în clipa în care trupul meu însângerat era introdus în sala de concert, maestrul s-a așezat la pian și, într-o tăcere de mormânt, a executat cele dintâi măsuri ale „Nopții mele de vară”[1]. Zguduit de o emoție neașteptată, am fost podidit de lacrimi, ce n-au încetat nici după ce și-a luat vioara și a cântat „Sonata Primăverii” de Beethoven și câteva bucăți de Kreisler, așa cum știa el să le cânte. N-aș putea să explic puterea de reacțiune pe care vraja cântecului său a produs-o atunci în sufletul meu. Atât pot să spun că ziua aceea de 8 noiembrie 1916 a fost hotărâtoare pentru mine. El mi-a redat în clipele acelea dorința și voința de a trăi, pe care le pierdusem. A dat putere organismului meu să lupte contra răului ce-l năpădise fără putință de scăpare și m-a înviat din morți.”[2]

---

[1] Este vorba despre cea de a doua piesă din *Suita pentru orchestră în Re op. 2* de Mihail Jora, compusă în anul 1915.

[2] George Bălan, *Enescu,* Ed. Tineretului, București, 1963, cap. *Muzicianul ostaș (1914-1919),* pp. 108, 109.

https://biblioteca-digitala.ro

În anii 1917-1918 se produce gestația și apoi nașterea Simfoniei a III-a cu orgă și cor, ca o întruchipare monumentală a luptei pentru libertate, pace și armonie între oameni. Revenit la București odată cu încheierea luptelor, maestrul e nerăbdător s-o prezinte public. Prima audiție are loc la Ateneu, cu autorul ca dirijor, la 25 mai 1919. Dar contactul cu publicul îi produce o mare dezamăgire. Îndurerat, compozitorul percepe reținerea, neînțelegerea, comoditatea ascultătorilor, care manifestă o reacție anemică, formală, rămânând stupefiat față de ignoranța și rezistența la noutate a amatorilor de muzică din patria sa, căreia i se dăruise cu trup și suflet. Cu sufletul înnegurat de neînțelegerea compatrioților, își reia în toamna anului 1919 turneele internaționale ce fuseseră întrerupte intempestiv în fatidica toamnă a lui 1914.

Din această perioadă atât de tumultuoasă datează și buchetul intitulat *Pièces Impromptues pour le piano op. 18.* E alcătuit din *Mélodie, Voix de la steppe, Mazurka mélancolique, Burlesque, Appassionato, Choral, Carillon nocturne (1916).* Este o evocare poetică a plaiurilor natale, realizată într-un limbaj novator, sugestiv, de o diversitate încântătoare. Manuscrisele au fost considerate pierdute, până la recuperarea lor târzie, publicarea și readucerea în spațiul public de către pianista Aurora Ienei. Întregul ansamblu se constituie într-o contribuție majoră la repertoriul de aur al artei pianistice românești și universale.

Cea de a doua parte a studiului de față reprezintă o inițiativă temerară. Este vorba de a arunca o privire de informare asupra muzicii românești pentru pian care se cânta în țară atât în spațiul public cât și în mediile private, în perioada primului război mondial. Sub aspectul repertoriului, constatăm apariția unor lucrări cu caracter mobilizator, lipsit de pretenții profesioniste. Ne referim cu precădere la câteva marșuri destinate deopotrivă fanfarelor militare și pianiștilor amatori, interpreți, de obicei, în spații de socializare mondenă, în saloanele renumite sau modeste ale vremii. Aceștia din urmă, fie că erau domnișoare din familii respectabile sau tineri ofițeri, creau momente plăcute pentru oaspeți interpretând la pian valsuri, polci, mazurci, cadriluri, cotilion, galop, fantezii, rapsodii

https://biblioteca-digitala.ro

cu efecte de clopote și ecouri de luptă, potpuriuri, variațiuni, alături de marșuri cu dedicații personale sau de grup.[1]

De asemenea, printre lucrările identificate se află un mănunchi de miniaturi compuse de medicul muzician trăitor în orașul moldovean Roman, Mihai Burada (1842-1918). Șirul se deschide cu Marș triumfal op. 22, care exprimă bucuria gloriei, sentimentul de mândrie, cultivând entuziasmul față de ideea cuceririi independenței naționale. Câteva miniaturi de gen, printre care Cutia cu muzicuțe, Cântecul păsărilor și Dansul pe sârmă, dau prilejul interpretului să-și etaleze măiestria subtilă și rafinată, în crearea sonoră a pieselor intime, descriptive, de felul unor pasteluri abia schițate.

Un alt profesor, dirijor, compozitor, și pianist renumit a fost Iosif Paschill (1877 – 1966) din a cărui bogată creație de salon reținem Oda ostașilor români, editată astfel încât linia melodică poate fi intonată vocal, fiind însoțită de versurile poemului semnat de Vasile Alecsandri.

Compozitorul înaintaș George Ștephănescu (1843-1925) este prezent, de asemenea, cu un Marș triumfal, mobilizator, scris simplu, pentru a asigura accesibilitatea muzicii către cât mai mulți amatori ai vremii.

Ion Vidu (1863-1931), profesor, dirijor, folclorist, scriitor, ziarist bănățean, renumit pentru toate aceste domenii în care a avut realizări multiple și definitorii în muzica românească, este un alt model de patriotism cultural militant. În perioada primului război mondial a participat pe plan politic și moral la lupta de eliberare și la împlinirea visului nostru suprem – făurirea României mari. Cântecele sale, care au fost intonate inclusiv în varianta pianistică, au contribuit la unitatea spirituală a românilor din toate provinciile, bucurându-se de cea mai largă popularitate. Creația corală a lui Ion Vidu a fost îmbrățișată cu entuziasm și în școlile românești, contribuind substanțial la educația patriotică a tinerelor generații timp de decenii. Piesele sale cele mai renumite, precum *Preste deal*, *Răsunetele, Lugojana,* colecțiile precum *Cântece și coruri școlare* sau

[1] Precum *Marșul libertății* sau *Marșul Bateriei a III-a* de Ion Vidu, spre exemplu.

https://biblioteca-digitala.ro

Cântecul școlarului orfan de război continuă până astăzi să mențină trează flacăra mândriei naționale în mediul școlar autohton.

Din același curent de inspirație, cu același impact mobilizator face parte și *Petite danse Roumaine op. 5* semnat de Nicolas Dinico și dedicat renumitei profesoare de pian de la Conservatorul bucureștean, Emilia Saegiu. Tot el este autorul unei lucrări ceva mai ample, *Variations sur un thème Russe op. 5,* o temă cu opt variațiuni, mai dezvoltată ca nivel de dificultate instrumentală.

Iacob Mureșianu (1857-1917), reprezentant important al școlii muzicale ardelene, se manifestă cu un număr destul de mare de piese de concert, printre care se găsește un savuros capriciu intitulat *Cimpoiul.* Prezintă o pianistică evoluată, care dă cu adevărat satisfacție interpretului și deopotrivă ascultătorilor.

Între creatorii care au lăsat amprenta epocii în cultura noastră se numără la loc de cinste Constantin Brăiloiu (1893-1958), compozitor, critic, profesor, folclorist, întemeietor al școlii românești moderne de etnomuzicologie. În anul 1913, tânărul aflat încă la studii la Paris, compune *Ariettes printanières pour piano: 1. Acis chante, 2. Ritournelle pours'amie 3. L'inévitable vilanelle 4. Pourqu'elle danse 5. On ronde.* Sunt piese grațioase, cu aer neoclasic, elegant, de o suavitate mișcătoare, evocând cu nostalgie „frumoasele timpuri de odinioară".

În urma prezentării unui atare proiect de repertoriu revolut dar totodată atașant, este oportună, în concluzie, menționarea unui aspect pedagogic. Dacă la vremea apariției, acest repertoriu a avut pur și simplu rolul de a înflăcăra și de a entuziasma publicul pentru cauza națională a unirii, astăzi se cuvine să-l cultivăm în clasele de pian din sistemul de învățământ instituționalizat, dar și în cântatul la pian de plăcere, pentru a marca participarea muzicii românești culte la formarea conștiinței patriotice. Se cuvine să insistăm asupra valorii artistice, precum și a rolului jucat în dezvoltarea unui sentiment al perenității și în cinstirea demnității poporului nostru. Alături de stilurile consacrate considerate clasice, acest domeniu își manifestă cu pregnanță virtuțile formative, în sensul de a

https://biblioteca-digitala.ro

transmite generațiilor tinere sentimentul respectului și atașamentului față de creația spirituală românească prezentă activ și permanent în contextul culturii universale.

.

BIBLIOGRAFIE

Bălan, George, *Enescu. Mesajul, estetica,* Ed. Muzicală, București, 1962
Bălan, George, *Enescu,* Ed. Tineretului, București, 1963.
Bentoiu, Pascal, *Capodopere enesciene,* Ed. Muzicală, București, 1984
Boerescu, Dan-Silviu, *Ferdinand Întregitorul. Nașterea României Mari,* Ed. Integral, București, 2018.
Boia, Lucian, *Primul război mondial,* Ed. Humanitas, București, 2016
Brăiloiu, Constantin, *Ariettes printanières pour piano,* ed. A. Z. Mathot, 1913
Brâncuși, Petre, Cosma, O. L., Constantinescu, Grigore, *Istoria muzicii românești*, curs, vol. 2, Litogr. Cons. „C. Porumbescu", București, 1969
Burada, Mihai, *Studii pentru pian,* Litogr. Acad. de Muzică București, 1993, 3 volume
Burada, Mihai, *Album de piese pentru pian,* Litogr. Cons. De Muzică „Gh. Dima", Cluj Napoca, 1978.
Ciomac, Emil, *Enescu,* Ed. Muzicală, București, 1968
Coman, Lavinia, *Pianistica modernă,* ed. U.N.M.B., 2006
Cophignon, Alain, *La musique entre divertissment et défi existentiel. Notes philosophiques,* Musicosophia, St. Peter, 1999.
Cosma, Octavian Lazăr, *Hronicul muzicii românești,* Ed. Muzicală, București, 1973 -1991, 9 volume
Cosma, Viorel, *Lexicon. Muzicieni români,* Ed. Muzicală, București,1989-2016, 10 volume
Enescu, George, *Scrisori,* ed. Viorel Cosma, Ed. Muzicală, București, 2 Volume, 1974, 1981
Enescu, George, *Interviuri,* ed. Laura Manolache, Ed. Muzicală, București, 2005
Gavoty, Bernard, *Les Souvenirs de Georges Enesco,* Ed. Flammarion, Paris, 1955
Guran, Petre, *Europa și ideea națională,* în rev. Dilema veche nr. 1-7, Martie 2018
Halbreich, Harry, *Roumanie, terre du neuvième ciel,* ed. Hyperion, București, 1992

https://biblioteca-digitala.ro

Jora, Mihail, *Studii și documente,* Ed. Muzicală a U.C.M.R., București, 1995, volumul I
Malcolm, Noel, *George Enescu. Viața și muzica,* Ed. Humanitas, București, 2011
Oană-Pop, Rodica, *Creația pianistică românească, secolul XIX,* Ed. Muzicală, București, 1980
Paschill, Iosif, *Oda ostașilor români,* pe versuri de Vasile Alecsandri, Ed. Țicu Eșanu
Pintér, Lajos, *Mărturii despre George Enescu,* Ed. Muzicală, București, 1980
Râpeanu, Valeriu, *Enescu. Contribuții documentare. Reconstituiri. Interpretări,* Ed. PRO, 1998
Ștefănescu-Barnea Georgeta, *Piese pentru pian din secolul XIX,* Ed. Fundația România de Mâine, 2004, 3 volume
Tomescu, Vasile, *Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie,* Ed. Muzicală, București, 1973, 2 volume

SUMMARY

Lavinia Coman

A Survey of Piano Music during Romania's War of National Unification

This study is a first attempt at portraying the musical background behind the historical events that led to the achievement of the Great Union and the advent of Romania as independent unitary state. It presents George Enescu's civic activity and musical creation between 1914 and 1920, and the emblematic power of his own example. In the second part it identifies and individualises the genres, styles, and representative works dedicated to the piano, with mobilising themes and goals for the intellectuals involved in the process of the union of the Romanian provinces. To this effect, it depicts the contributions of George Stephănescu, Mihai Burada, Ion Vidu, Iosif Paschill, Nicolas Dinico, Iacob Mureșianu, and Constantin Brăiloiu. The study also brings into bold relief the educational aspect of teaching the historical repertoire within the contemporary Romanian piano school.

https://biblioteca-digitala.ro

ETNOMUZICOLOGIE

Metamorfoza unor construcții de instrumente muzicale cordofone Cobza românească în acest context

Ovidiu Papană

Lumea constructorilor de instrumente muzicale este oarecum aparte. În cadrul acestei îndeletniciri cu conotații artistice, legile acustice sunt puse în slujba esteticului muzical. De fapt, întreaga evoluție a construcțiilor muzical-instrumentale se constituie într-o perfecționare nuanțată și continuă a obiectelor confecționate special pentru diverse emisii sonore. Existența foarte diversificată a acestor instrumente precum și procedeele variate de execuție muzicală întâlnite în practica interpretativă au făcut ca majoritatea instrumentelor construite în acest scop să fie mai mult sau mai puțin înrudite între ele.

Pe plan fizic, fenomenele acustice sunt unice. Chiar dacă în momentul de față sursele sonore cu destinație muzicală au fost departajate constructiv în categorii distincte, folosirea lor (într-o manieră extrem de diversificată) presupune în mod obligatoriu existența a două elemente fizice primare:

- dispozitivul vibrator;
- dispozitivul rezonator.

Încă din cele mai vechi timpuri, constructorii de instrumente au inventat sau au perfecționat în mod unilateral cele două componente acustice, fapt ce explică existența familiilor de instrumente și a variantelor lor constructive.

https://biblioteca-digitala.ro

Prezența fizică a acestora în diferite faze de organizare socio-culturală ne oferă șansa de a putea observa gradual modul în care au fost puse în practică perfecționările constructive succesive menite să nuanțeze sau să eficientizeze cât mai mult emisiile sonore. Formele constructive particulare prin care au evoluat toate familiile de instrumente muzicale ne pot arăta în mod coerent direcțiile conceptuale care au fost promovate în cadrul acestor perfecționări succesive.

În mod concret, la instrumentele muzicale cordofone acționate prin ciupire, pentru spațiul cultural românesc, aș putea da ca exemplu, cobza. Acest instrument, încă viabil astăzi în muzica noastră tradițională de factură scenică, poate fi plasat într-o fază constructiv-evolutivă medie în raport cu utilizarea contemporană a instrumentelor din categoria sa.

Instrumentul primordial care a stat la baza întregii familii de instrumente cordofone a fost arcul muzical. De-a lungul timpului, pe o treaptă constructivă superioară au apărut și alte modele de instrumente cordofone, acestea fiind dotate cu o incintă rezonatoare mai mult sau mai puțin performantă. În categoria instrumentelor cordofone acționate prin ciupire, cobza poate fi socotită ca un instrument descendent (perfecționat) al „luthului" primitiv (al-ud) sau mai bine-zis al instrumentelor muzicale cordofone oarecum evoluate de origine nord-africană în care putem include: harpa primitivă cu un număr redus de coarde, „ennanga", „kundi", etc.

Modelul românesc de cobză este o variantă constructivă locală a instrumentelor cordofone acționate prin ciupire. La români, cobza are statutul de instrument tradițional autohton. Penetrația acestui model instrumental în spațiul cultural românesc a fost făcută în contextul contactelor culturale ale românilor cu popoarele balcanice învecinate.

La majoritatea popoarelor, în practica muzicii tradiționale, instrumentele cordofone acționate prin ciupire se întâlnesc sub forma unor variante constructive. În funcție de specificul cultural local, construcțiile instrumentelor au o alcătuire particularizată (mai simplă sau mai complexă). Se pare că, la nivelul grupurilor etnice există o coordonare identitară globală (determinată în mare măsură de factorul

https://biblioteca-digitala.ro

genetic) prin care și *gândirea estetică* este canalizată pe un anumit făgaș. Nu întâmplător afirmațiile individuale evazive de tipul „îmi place” sau „nu îmi place” (un fenomen estetic) poartă amprenta relațiilor comunitare stabilite în cadrul unui sistem social.

În spațiul cultural european, majoritatea instrumentelor muzicale au fost preluate în mod selectiv de la culturile străvechi, preponderent nord-africane. Pe continentul european, evoluția constructivă a instrumentelor muzicale a continuat până în epoca actuală. În acest sens, la categoria instrumentelor cordofone acționate prin ciupire, perfecționările constructive succesive au fost făcute până într-o perioadă destul de recentă, procesul de „primenire tehnologică” fiind finalizat prin apariția mandolinelor și a chitarelor.

În faza lor de construcție incipientă, instrumentele cordofone produceau diverse înălțimi sonore prin folosirea unei coarde sau a mai multor coarde acordate în mod particularizat. Utilizarea coardelor era făcută pin folosirea întregii lungimi („pluriarc”, „harpă arcuită” etc.) sau, în cazul producerii mai multor înălțimi cu aceeași coardă, prin segmentarea diferențiată a acesteia („al-ud”, „guimbri” etc.). Cele două modalități distincte de execuție muzicală au generat pe plan constructiv o primă diferențiere în cadrul instrumentelor cordofone: instrumente cu un număr mare de coarde acționate individual (cele din categoria harpelor) și instrumente la care fiecare coardă avea posibilitatea de a produce un număr bine definit de înălțimi sonore (instrumentele cu un „gât” prelungit de susținere a coardelor).

La toate instrumentele primitive de factură tradițională, cavitatea rezonatoare era construită din materiale preluate din natură (coajă de dovleac sălbatic, coajă de nucă de cocos, tub de bambus, carapace de broască țestoasă) sau era sculptată din lemn. Placa de rezonanță a cavității rezonatoare (membrana) era confecționată din piele sau dintr-o esență de lemn cu o structură elastică (de obicei un lemn din familia coniferelor).

https://biblioteca-digitala.ro

Foto. 1 Pluriarc

Foto. 2 Harpă arcuită

Foto. 3 Al-ud

Foto. 4 Guimbri

Pe scara evolutivă a instrumentelor cordofone, folosirea fragmentată a coardelor la cântat a generat o formă de interpretare muzicală net superioară. O astfel de modalitate de execuție artistică a determinat o nouă formă de abordare conceptuală legată de construcțiile instrumentale. Eficiența instrumentelor cordofone construite după acest principiu acustic era mult mai mare. În cazul lor, s-a anexat un segment alungit de susținere a coardelor – „gâtul”, detaliu constructiv prin care, cu ajutorul diverselor lungimi de coardă se obțineau înălțimi sonore distincte. Pe parcursul execuțiilor muzicale, prin secționarea coardelor cu ajutorul degetelor, interpretul putea crea un număr mare de înălțimi sonore cu o singură coardă.

https://biblioteca-digitala.ro

Noul mod de cântat avea drept rezultat o lărgire considerabilă a ambitusului sonor. În privința tempoului, instrumentele muzicale cu „gât” ofereau o derulare mai rapidă a materialului sonor.

La instrumentele cordofone arhaice, „gâtul” avea un profil circular (Foto. 3, Foto. 4). Această formă a „gâtului” permitea folosirea glissată a mâinii în timpul interpretării. În cazul respectiv, degetele mâinii se puteau mișca lejer de-a lungul „gâtului” pentru fragmentarea lungimilor de coarde.

Toate instrumentele construite arhaic aveau o emisie sonoră cu un volum redus. Acest fapt presupunea folosirea lor doar într-un spațiu de mici dimensiuni sau în scop personal. De asemenea ele aveau o destinație preponderent solistică prin forma lor de cântat de tip monodic. Din acest motiv, în paralel cu preocupările legate de mărirea ambitusului sonor și de modul în care putea evolua discursul muzical, o altă problemă ivită în cadrul construcțiilor instrumental-muzicale era legată de volumul emisiilor sonore. Eficientizarea instrumentelor muzicale cordofone presupunea în același timp și perfecționarea cavităților rezonatoare pentru a putea emite un sunet cu un volum sonor acceptabil pe parcursul interpretărilor muzicale.

Următoarele generații de instrumente (în care putem include și cobza românească, (Foto. 5) au fost dotate cu o serie de modificări constructive care au îmbunătățit substanțial performanțele muzical-acustice ale acestora.

Principala modificare constructivă întâlnită (și) la cobză era legată de faptul că „gâtul” a primit un profil semicircular. Prin reconsiderarea (reproiectarea) profilului și a lungimii „gâtului” execuțiile muzicale erau mult mai precise. Noua formă a „gâtului” a permis o mai ușoară aplicare a degetelor pe coarde pentru delimitarea lungimii lor, consolidând definitiv modelul constructiv al instrumentelor evoluate din această categorie.

La cobză, cavitatea rezonatoare a fost construită cu un volum respectabil, ea păstrând forma arhaică de pară secționată pe jumătatea ei. Placa sa de rezonanță a fost făcută din lemn de molid (lemn care se evidențiază pe plan fizic prin elasticitatea sa deosebită). Această placă este mult mai rezistentă la solicitări mecanice în comparație cu pielea de

https://biblioteca-digitala.ro

animal, și are performanțe acustice deosebite. De asemenea, în cazul cobzei numărul de coarde a fost mărit, la cântatul tradițional fiind folosită o formă simultană de cântat (cu două coarde). Emisia sonoră a celor două coarde paralele beneficia de un acordaj făcut la unison sau la octavă.

Îmbunătățirile constructive făcute la cobză au creat un instrument cordofon cu performanțe mult superioare în raport cu instrumentele sale premergătoare. În acest sens, cobza are:

- dimensiuni destul de reduse, ea fiind un instrument ușor de transportat;
- un sunet cu un volum sonor destul de bine receptat acustic;
- un timbru caracteristic inconfundabil;
- o mai bună utilizare a segmentărilor de coarde;
- o întindere sonoră acceptabilă care permitea o execuție solistică mult îmbunătățită;
- posibilitatea de a avea (și) rolul de instrument de acompaniament, prin cântatul simultan la mai multe coarde (cu aplicație directă la forma de execuție de tip poliritmic sau armonic).

Foto. 5 Cobza tradițională românească.

De-a lungul perioadelor istorice mai recente, variantele constructive ale unor instrumente muzicale (care în principiu au avut o origine comună) au evoluat într-un mod diferit. Aceste

https://biblioteca-digitala.ro

instrumente au fost utilizate cu predilecție în cadrul unor culturi tradiționale de tip regional. În situația respectivă, inovațiile constructive particularizate făcute odată cu scurgerea timpului au generat diverse modificări ale construcțiilor inițiale. În acest sens, putem schița o paralelă între cobza românească și „al-udul" arab contemporan.

Foto. 6 „Al-ud" arab contemporan.

Dacă facem o analiză comparativă a construcției cobzei românești (viabilă și în momentul de față în cadrul manifestărilor muzicale tradiționale) în raport cu „al-udul" arab contemporan, se poate observa că în cazul cobzei, modelul său este mai puțin performant. Inovațiile constructive făcute la cobză au rămas plafonate la un nivel tehnologic destul de limitat. Prototipul cobzei tradiționale românești poate fi comparat cu o serie de construcții instrumentale din perioada medievală timpurie.

În principiu, forma și dimensiunile cobzei și ale „al-udului" contemporan sunt aproape aceleași. Pe plan acustic, „al-udul" arab are o cavitate rezonatoare mult mai performantă. La acest instrument, dimensionarea și poziționarea orificiilor pe tabla de rezonanță sunt făcute foarte corect. Drept rezultat, randamentul său sonor este net superior în raport cu cobza.

Spre deosebire de „al-udul" arab, cobza românească are un „gât" mai scurt și destul de gros. Acest fapt determină o execuție muzicală mai greoaie și un ambitus mai redus. La români, acordajul cobzei nu este standardizat. El cunoaște diverse scordaturi zonale, fiind conceput pentru a susține în

https://biblioteca-digitala.ro

primul rând formele specifice de acompaniament muzical (țiiturile) întâlnite în muzica noastră tradițională.

Cobza și „al-udul" sunt instrumente muzicale cordofone construite fără taste. Această particularitate constructivă implică unele deosebiri importante legate de emisia sunetelor. La instrumentele prevăzute cu taste, aceste detalii constructive impun o segmentare precisă a coardelor și implicit (pe plan muzical) o execuție făcută după modelul temperat. Segmentarea coardei, făcută cu ajutorul unei bare metalice, are ca efect acustic o emisie clară, cu un sunet bine definit. În timpul cântatului, la instrumentele prevăzute cu taste, procesul de amortizare sonoră a vibrației coardei se desfășoară destul de lent, el fiind corelat și cu randamentul sonor al cutiei de rezonanță.

Sub aspect timbral, sunetele emise de instrumentele cordofone prevăzute cu taste (cele acționate prin ciupire) au o ușoară nuanță metalică (în alcătuirea spectrală predominând frecvențele din registrul mediu-acut). La instrumentele cordofone care nu au taste, segmentarea coardelor este făcută cu „perna" moale, carnală a vârfului de deget. În cazul respectiv, contactul degetului cu coarda amortizează mult mai rapid procesul de emisie sonoră. Sunetul produs de instrumentele fără taste este difuz, are un timbru înfundat iar volumul sonor al execuției muzicale este puțin mai scăzut.

În planul organizărilor sonore, avantajul pe care îl au instrumentele fără taste este legat de faptul că, în cazul lor, interpreții pot executa în mod neîngrădit piese muzicale care folosesc scările sonore temperate, scările sonore netemperate și cântatul în maniera glissando.

O importantă particularitate a cobzei tradiționale românești este legată de lipsa unui mic detaliu constructiv – prăgușul. La instrumentele cordofone evoluate, prăgușul amplasat pe marginea superioară a gâtului are rolul de a delimita precis lungimea (integrală) a coardelor. Profilul prăgușului este dimensionat în așa fel încât coarda poate vibra lejer pe toată lungimea ei. La cobza românească tradițională coardele sunt fixate direct pe marginea (capătul) „gâtului". În cazul său, coarda fixată impropriu pe „gâtul" instrumentului

https://biblioteca-digitala.ro

vibrează obstrucționat. Pe parcursul emisiei sonore, marginea „gâtului" face corp comun cu un mic segment din partea superioară a coardei, perturbând în mod substanțial vibrația acesteia. Sunetele ușor distorsionate emise de coardele libere ale cobzei sunt principalele „ingrediente" sonore care conferă instrumentului o formă de execuție muzicală unică (sub aspect timbral).

În cadrul interpretărilor muzicale, la cobză, cele două forme de emisie sonoră (*distorsionată* sau *înfundată* cu o sonoritate difuză) contrastează foarte mult. În acest caz: duratele de emisie sonoră sunt diferite, modul de amortizare a vibrațiilor diferă și el iar sub aspect timbral, caracteristicile celor două tipuri de vibrații nu au nici un element comun.

Instrumentele cordofone acționate prin ciupire din spațiul cultural vest-european au avut o evoluție constructivă oarecum diferită. În perioada de timp mai recentă, ele au fost nevoite să se adapteze formelor de cântat – liniare sau pe verticală – încorsetate de sistemul sonor temperat, sistem sonor adoptat în mod unilateral de gândirea estetico-muzicală europeană. Utilizarea tastelor la instrumentele de factură europeană care produc sunetele prin ciupirea coardelor a fost făcută tocmai pentru a fixa într-un mod foarte exact înălțimile sonore ale sunetelor emise de aceste instrumente.

O caracteristică definitorie a modului de gândire de tip european din ultimele secole – îmbinarea descoperirilor teoretice cu practica din viața de zi cu zi – a fost impusă și în sfera construcțiilor de instrumente muzicale. Variantele constructive întâlnite la această categorie de instrumente (variante care au ca prototip „luthul" european) au beneficiat din plin de descoperirile teoretice formulate în cadrul unei discipline care căpăta tot mai mult teren: acustica muzicală. Formele incintelor rezonatoare, dimensiunile lor precum și materialele (tehnicile de lucru) folosite la construcția instrumentelor mai recente au fost atent supervizate de noua gândire tehnicizată de tip european. În perioada europeană renascentistă au apărut modele instrumentale cu o construcție foarte complexă: „teorba", „pandora", „colachonul", „penorconul", „orpharionul" etc. Din păcate utilizarea lor în practica muzicală a fost doar

https://biblioteca-digitala.ro

trecătoare, ele fiind părăsite prin apariția unor modele instrumentale mai simple. Se pare că, în spațiul european, după o perioadă culturală în care detaliul și rafinamentul estetic au fost principalele coordonate de manifestare artistică europeană, în epoca modernă s-a preferat exprimarea muzicală în care domină mesajul estetic esențializat.

Fiecare clasă de instrumente muzicale își are atuurile sale prin care reușește să penetreze în spațiul cultural. Instrumentele muzicale din perioada renașterii sunt încă și astăzi modele desăvârșite ale genului constructiv. Ele au rămas însă tributare unui anumit mod de cântat care s-a constituit ca o emblemă imuabilă pentru perioada respectivă.

În categoria instrumentelor cordofone acționate prin ciupire, variantele mandolinelor și ale chitarelor au devenit instrumentele descendente moderne care s-au impus în cadrul acestei familii instrumentale. Atuurile principale ale acestor instrumente erau: simplitatea construcției și a mânuirii lor, acordajul facil făcut cu ajutorul cheilor mecanice din metal și modul deosebit prin care s-au adaptat pe plan muzical și la stilul (sistemul) de cântat preponderent armonic. În perioada actuală, existența viabilă a acestor instrumente închide un ciclu lung de perfecționări succesive înfăptuit în categoria instrumentelor de factură acustico-mecanică.

Foto. 7. „Luth-chitară” de proveniență european-apuseană, secolul al XIX-lea.

https://biblioteca-digitala.ro

Foto. 8 Mandolină napolitană, secolul al XX-lea.

Sub aspect constructiv, secolul al XX-lea și secolul al XXI-lea au impus treptat pe plan muzical o reală desprindere de modelele instrumentale convenționale (cele care folosesc emisiile sonore naturale). Modalitățile de emisie sonoră actuală, bazate pe sistemele oscilatorii electro-mecanice sau electronice au creat (la începutul acestei perioade) unele instrumente hibride (chitara, vioara electrică) și în final o categorie de instrumente cu un mod de exprimare acustică total diferit de cel convențional: sunetul produs pe cale electronică (orga, sintetizatorul).

În acest amalgam muzical-constructiv, chiar dacă, pe scara timpului au avut loc anihilări brutale (succesive) ale construcțiilor de instrumente muzicale, fiecare perioadă culturală a rămas depozitara unui concept estetic în care se regăsesc ca obiecte martor instrumentele muzicale specifice pentru toate aceste epoci.

Bibliografie

1. Poslușnicu, Mihail, Grigore : *Istoria muzicii la români*, Editura Cartea Românească; București, 1928;

2. Urmă, Dem: *Acustică și Muzică,* Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1982;

3. Zamfir, Constantin, ZLOTEA, Ion: *Metodă de cobză*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1955;

4. Tomescu, Vasile: *Muzica Românească în Istoria Culturii Universale,* Editura Muzicală, București, 1991;

https://biblioteca-digitala.ro

5. Schaefner, Andre: *Origine des Instruments de Musique,* Edition de L'Ecole des Hautes-Etudes en Sciences Sociale, Paris, 1994;
6. Handbuch der Musikinstrumente, Edition Verlag Werner Dausien, Hanau, 1995;
7. Les instruments de musique du monde entier, Edition Albin Michel, Paris, 1990;
8. New Growe Dictionary of musical instruments, Edition Macmillan Reference Limited, London, Nev York, 1997;
9. The illustrated enciclopedia of musical instruments, Edition Konemann, 2006.

La alcătuirea acestui studiu au fost prezentate ca material exemplificativ, instrumentele muzicale din colecția proprie.

SUMMARY

Ovidiu Papană

The Metamorphosis of Several String Instruments: the Romanian *Cobza* in This Context

Along human evolution, the construction of musical instruments had a trajectory that was strictly connected to the technological progress undergone by communities – zonally or through cultural influences. Contemporary musical instruments (with the exception of electronic ones) are the result of the multiple contributions made across the ages – musical instruments made by people specialised in this field. They were continuously improved so that their acoustic and musical performance might be enhanced.

The *cobza* is the Romanian variant of plucked string instrument from the mandolin and guitar family. Musically, it conveys the type of affective expression of certain folkloric areas in the Romanian ethnographic space. As far as musical research is concerned, it can be considered a relic of the past centuries. Its existence in the contemporary cultural landscape *factually* illustrates an archaic way of thinking regarding construction and music. To this effect, *cobza* playing reproduces a fragment in the cultural life of Romania during a period that can only be reconstituted through conjecture.

https://biblioteca-digitala.ro

ESEURI

PRIVIREA ESTETICĂ (III)

George Balint

Cap. VII. Investigația esteticii (muzicale) – perspective de fond

Considerăm trei perspective de fond ale investigației estetice, dintre care două sunt de ordin general, iar una de fapt particular, referit obiectului muzical: a. *temperamentul și dispoziția subiectului* (privitor); b. *cadrul cultural* al acțiunii (de investigare) c. *dispunerea obiectului* (investigat).

a. În general, **temperamentul** subiectului/persoanei (nativ-culturale) se referă la *dimensiunea energetico-dinamică a personalității* și se exprimă în particularități ale activității intelectuale și ale afectivității, cât și în comportamentul exterior, de conduită, ținând de limbaj si motricitate.

NOTĂ. Natura subiectului privitor (investigativ) estetic este referențiată prin tipurile temperamentale, pornind de la cele patru fundamentale denumite de medicii antici Hipocrate (400 i.e.n) și Galenus (150 e.n.): *coleric*, *sangvin*, *melancolic*, *flegmatic*. Ulterior, psihiatrul elvețian Carl Jung (1875-1961) le-a supraordonat în perechea a două tipologii: *extravertit* (colericul și sangvinul); *introvertit* (melancolicul și flegmaticul). La rându-i, psihologul englez Hans Eysenck reia clasificarea lui Jung amplificând cazuistica probatorie, dar adaugă o nouă dimensiune numită *grad de nevrozism*. Aceasta exprimă stabilitatea sau instabilitatea emoțională a subiectului. Eysenck a reprezentat cele două dimensiuni pe doua axe perpendiculare, obținând tipurile *extravertit–stabil, extravertit – instabil* și *introvertit – stabil*, *introvertit – instabil*, pe care le-a asociat cu cele patru temperamente clasice. Psihologii olandezi G. Heymans si E. D. Wiersma propun o tipologie a temperamentelor mult mai nuanțată care va fi reluată și precizată de psihologii francezi Rene Le Senne (1882-1954) si Gaston Berger (1896-1960). Ei pornesc de la trei factori fundamentali: *emotivitatea, activitatea și „răsunetul”* (ecoul).

https://biblioteca-digitala.ro

Din combinarea lor rezultă opt tipuri temperamentale subgrupabile pe trei perechi de criterii: *emotiv-nonemotiv*; *activ-nonactiv*; *primar-secundar*. 1. ***pasionații*** (emotivi, activi, secundari); 2. ***colericii*** (emotivi, activi, primari); 3. ***sentimentalii*** (emotivi, non-activi, secundari); 4. ***nervoșii*** (emotivi, non-activi, primari); 5. ***flegmaticii*** (non-emotivi, activi, secundari); 6. ***sangvinicii*** (non-emotivi, activi, primari); 7. ***apaticii*** (non-emotivi, non-activi, secundari); 8. ***amorfii*** (non-emotivi, non-activi, primari).

O culoare sau alta referită temperamentului de fond poate fi nuanțată de stările de moment sau dispoziției afective (sufletești) ale persoanei-subiect. De o foarte mare varietate, acestea se cuprind paradigmei perechii *vesel* (exuberant, antrenant, pozitiv) – *trist* (inerțial, nepăsător, negativ).

Compozitorul și teoreticianul muzicolog Liviu Dănceanu sesizează o corespondență între tipurile temperamentale ale persoanei cu caractere ale toposului civilizațional. „S-au perindat, astfel, în ampla desfăşurare ontică a civilizaţiilor omeneşti, societăţi de tip flegmatic, sanguin, melancolic şi coleric, fiecare tip de societate generând un traiect cultural ciclic, ce descrie o mişcare de revoluţie în jurul unui centru de interes întreţinut de o mentalitate şi de o conduită excepţionale. Muzica savantă s-a născut într-o societate de tip melancolic ce a deprins câteva trăsături inconfundabile: visare, gratuitate şi emotivitate. Extincţia ei se va produce odată cu schimbarea paradigmei civilizaţionale, atunci când societatea umană se va articula în baza unei tipologii colerice, bântuită de viteză, pragmatism, exactitate, eficienţă şi, nu în ultimul rând, de cinism. Dacă în societatea de tip melancolic primadone erau arta subtilă şi rafinată, individualitatea şi labilitatea, în societatea de tip coleric regine sunt concurenţa şi reclama, înserierea și agrementarea.”[1]

b. Cadrul cultural al acțiunii investigativ (privitor) - estetice este relativ la două formate: cultura subiectului; cultura obiectului (vezi Cap. X). Când vorbim de cadru și format, înțelegem acele concepte și norme învățate și exersate permanent. Aceasta înseamnă că, dincolo de setul diferitelor

[1] Liviu Dănceanu, *Muzica savantă și sfârșitul istoriei sale,* în volumul Estetica muzicală - un altfel de manual, Ed. UNMB, 2007, cit. p. 63

https://biblioteca-digitala.ro

practici, avem deja limbaj verbal, concepte și reguli de accepțiune probate într-un spațiu-timp socio-cultural, constituind laolaltă formatul unei epoci.

NOTĂ.[1] „În calitatea ei de Unu al faptelor expresive, ***opera*** este în același timp și sub raporturi diferite, ceva „dat", dar și ceva „construit", în funcție de poziția „observatorului" și a „vederii" interpretului. Astfel, *opera* poate fi privită atât din perspectiva unei „vederi din afară", ca fiind ceva exterior conștiinței, cât și din perspectiva unei „vederi dinăuntru", ca ceva interior conștiinței. Prin urmare, pe de o parte, analiza *operei* poate să plece de la faptul că este transcendentă conștiinței și, în acest caz, analizele sunt fie exacte, de ordin „științific", explicative, cauzale, fie de ordinul explorărilor specifice filosofiei artei. Pe de altă parte, analiza *operei* trebuie întreprinsă transcendental, plecând de la ideea că aceasta este un fapt interior conștiinței și, în acest caz, avem de-a face cu investigații reflexive, de sens și de constituire a sensului, menite să producă înțelegere și clarificări. Simplificând, *opera* este, în acest înțeles, un act de afirmare a libertății omenești, o posibilitate obiectivată într-o realitate construită teleologic. [...] Interesant de știut este că pentru Tudor Vianu (în *Tezele unei filosofii a operei*, Ed. Univers, 1999) ***opera de artă*** este modelul operei în genere, adică putem înțelege operele științifice, operele filosofice, operele tehnice etc. plecând de la determinațiile operei de artă. Astfel, *opera de artă* este: 1. produsul; 2. unitar și multiplu; 3. înzestrat cu valoare; 4. obținut prin cauzalitatea finală; 5. al unui creator moral. 6. dintr-un material; constituind un obiect calitativ nou; 7. original imutabil și 8. nelimitat simbolic. […]

Cu toate că *opera de artă* adună într-un tot sintetic *geneza* obiectului artistic, văzut ca *téchnē*, și, deopotrivă, metamorfozarea acestuia în *obiect estetic*, aceasta nu explică *mecanismele* de convertire a unui artefact generic („obiect care stă în fața noastră") într-un mesaj emoțional, adică *posibilitatea* trecerii de la lucru la valoare. Corelația dintre cele două ipostaze care aparțin unor registre diferite de realitate, ontologic vorbind, este mediată de experiența estetică. […] Simplu spus, ***obiectul estetic*** este un *obiect intențional* și, în această calitate, trebuie văzut ca o semnificație adăugată *oricărui* obiect perceptual, care posedă proprietăți tangibile. […]

[1] Contantin Aslam, Cornel Florin Moraru, *Curs de Filosofia artei, mari orientări tradiționale și programe contemporane de analiză*, Ed. Universitatea Națională de Arte, București, 2017,Vol. I, partea întâi, cap. II, cit. pp. 26-31

https://biblioteca-digitala.ro

În sens larg, ca obiect tangibil, *obiectul estetic* este un ***obiect perceptual***, adică o sinteză dintre un act de percepție (gândire) și conținutul acelui act. Sub această calitate, obiectul estetic poate fi văzut, auzit, pipăit, mirosit, gustat și, din acest motiv, el ni se arată ca având o anumită „corporalitate" senzorială.

În sens restrâns, *obiectul estetic* reprezintă ***semnificația emoțională*** atașată clasei de obiecte date în percepție – obiect artistic, obiect natural, artefacte, acte și comportamente umane etc. – rezultată din modul în care noi „vedem" aceste obiecte prin „ochelarii" sentimentului de plăcere și neplăcere (a experienței estetice). În clipa în care privim prin acești „ochelari", este trezită în noi „atenția" care dirijează și concentrează privirea și astfel „obiectul atenției" devine, prin acest act mintal, *obiect estetic* emoțional. […]

Pentru a înțelege mai bine specificul obiectelor estetice (tangibile, dar și intangibile – semnificative emoțional și comprehensiv (purtătoare de sens) –, trebuie, să distingem între ***trei sensuri ale vederii omenești***: sensul *epistemologic*, sensul *estetic* și cel *simbolic*. […] Eul nostru individual se manifestă concomitent ca „Eu gânditor", „eu emotiv" și „eu visător", în orice *act viu* de percepție, adică de întâlnire cu datele externe și, deopotrivă, cu datele interne ale lumii noastre. Ele pun în fața minții fiecăruia dintre noi un „material" *deja* interpretat. În acest înțeles, *obiectele* sunt reconstrucții ale minții, iar proprietățile lor țin de ceea ce noi înșine le atribuim ca valori, prin propriile *proiecții asupra faptelor*. De aceea valorile au fost concepute ca axe, drumuri înzestrate cu *sens* și *direcție*."

Cap. VIII. Stadii ale omului generic:
Natural – Oniric – Cultural – Înțelept – Spiritual

Când spunem *epocă*, includem calitatea de *istoric* proprie exclusiv omului cultural. O epocă dimensionează istoric un conținut cultural. Omul începe să devină cultural odată cu declanșarea procesului de rafinare a substanței din care se conține și conturează totodată. Această substanță este limba ca și în faptul de *vorbire*. Gândul se edifică mental ca limbă vorbită întru sine (propriul cuget).

Dintotdeauna, omului cultural îi precede și subzistă totodată stadiul anistoric al omului natural. Tainic, între cele două stadii survine însă o stare de *imponderabilitate* specifică laturii *onirice* a omului generic (ca dat-în-devenire). Așa cum omul natural ***semnalizează*** în perimetrul existenței guvernată

https://biblioteca-digitala.ro

de necesitățile vietudinale, omul oniric *ideizează* într-o zonă de imponderabilitate, inbornabilă spațiu-temporal, guvernată de inconturnabile mișcări în ireal.

În stadiuiul oniric al ideității persoana însăși imponderează ca idee, neavând altă cunoaștere de sine. Mai mult, impredictibil, ideile apar și dispar instantaneu, în infinitezimale mărimi pe care le numim *clipúri*. Dar, poate că din arhetipul ciclicității (care guvernează naturalul ce continuă să subziste prin conținuturile sale arhetipale și în raport cu oniricul și culturalul), deși aperiodic, unele *ideoclipúri* reapar totuși, spre a dispărea iarăși, neașteptat.

În registrul onirirului, nefiind suficient spațiu/distanță nu există parcurs/interval, nefiind destul timp/durată nu există proces/cadență. Totodată, nefiind dorință nu există origine și nefiind scop nu există finalitate. Resortul oniricului este insondabil, el apărându-ne ca *desprins* de necesitățile naturale (vietudinale). Cu toate astea...

Doar retrospectiv, dinspre și de către omul cultural, unele idei pot fi reținute (memorate) prin asocierea (spontană sau deliberată) cu o tendință și, odată atinse de (însușite prin) limbă, pot deveni *concepte*, exprimabile fie sintetic – ca *simboluri* (figurative sau abstracte), fie nominal – ca *discursuri* (descriptive sau rezumative). Ideea e livrată necondiționat din oniric, iar tendința este forța culturalului de prindere și investire (ancorare) a ideii în substanța fertilizatoare a limbii. Se inițiază astfel istoria omului cultural, ca fapt de cultivare a ideității însămânțate în limbă.

Dacă oniricul este inexplicabil (acauzal și necauzat) din perspectiva determinațiilor de necesitate, raportat conținutului acestuia (ideoclipúrile) culturalul se manifestă ca un *atractor*. El prinde uneori câte o ideoclipúră pe care o menține în zona orizontului său ca simbol, pentru ca, într-un anumit moment (kairos) s-o depună în limbă și s-o cultive ca idee rostită (nume, concept, noțiune) din care să rodească apoi un anume fapt.

Numai că, neorientat valoric, prin vocația axiologică și etică a conștiinței, omul cultural, oricât de abil/vigilent în păstrarea limbii sale vorbite și oricât de competent în metoda (tehnica) cultivării ideilor, nu poate discerne nici între

https://biblioteca-digitala.ro

caracterele de tendință – ca fiind umane sau inumane – și nici între calitățile bune sau rele ale ideilor cultivate (și culese ca fapte). Pentru asta trebuie să fie educat.

Procesul educării omului cultural este sinonim celui de formare a conștiinței sale. Primul se petrece prin *limba curată*, bine conservată într-un complex cosmogonic semnificat la scară umană (fără abstractizări inutile și expresivități fantasmagorice imposibil de integrat formativ). Cel de-al doilea, referit axării conștiinței, ține de prezența în adresarea reciproc-nemijlocită (a persoanei-în și către-persoană), proces care, prin chiar faptul său, devine modelator amândurora.

Cele două procese se conjugă prin perechea de *moral – exemplar* ai cărei termeni subântind *eticitatea* conștiinței. Moralul fixează ordonator și întemeietor. Exemplarul deschide civilizator și uman. Ca urmare, pentru omul etic sau *înțelept*, din necontenirea tălmăcirii (reflectării) moralului și a manifestării (experienței) exemplarului îi devine cu putință să discearnă în vederea propriilor fapte, atât ca idei originare (atașate din oniric), cât și ca tendințe autentice (conturate în cultural). Omul etic/înțelept, pe linie de utilitate/lucrativitate devine *responsabil* (demn), iar pe linie de artisticitate/reflexivitate este *dăruitor*.

Atunci când omului cultural îi reușește dezintonarea dubitației reflexe privitor la sinele-și rostuit ca destin, orizontul spre care tinde în raport cu esența orientării conștiiței – ca posibilitate de accedere dinspre lumea finalităților (de circumstanță) în aceea a continuităților (de transcendență) – radiază în câmpul fără de umbră al spiritului, acolo unde totul materialității/concretitudinii (de stări și fapte) se va fi sublimat irevesibil. Toate virtuțile-deziderat ale omului cultural devenind prin propria-i conștiință se vor împlini ca *certitudini de adevăr*, *bine, frumos, util și just* contopite într-o singură expresie, melodizând armonic în pretutindeni fără-de-margine și mereu fără-de-sfârșit. În acest stadiu sublimativ omul spiritual nu mai înfăptuiește, ci creează.

În figura 1 am dispus într-o schemă cele cinci laturi constitutive omului generic: natural, oniric, cultural, înțelept și spiritual. Fiecărei laturi îi este proprie un tip de manifestare, ca: *stări* vietudinale – aflate (ca reacții) sub determinările/

https://biblioteca-digitala.ro

necesitățile de existență naturală; *ideoclipúri* onirice – survenind aleatoriu în imponderabilitatea față de oricare cauză de incidență; *fapte* intelectudinale – contextuate cultural de diversitatea influențelor; *reflecții* destinuidale – survenind din interogația otioasă privitoare la sine și rost (destin) – prin care se edifică conștiința; *act* inimal (pentru care nu există plural, întrucât se află permanent sub semnul unicității și al continuității în sublimare) – propriu spiritului creând/creator în esență.

Aspecte relaționale:

- între cultural și natural există o permanentă *interacțiune*;
- oniricul influențează culturalul ca/prin *inspirație*;
- înțeleptul are un rol *formativ* asupra culturalului;
- accesul către spiritual (dinspre cultural) se probează prin *contemplare*;
- dinspre latura sa spirituală omul generic se deschide nesfârșirii, prin/ca *transcendență*.

Diagrama prezintă și o serie de particularități specifice omului cultural din perspectivă lucrativă: dualitatea *cultivator* (în/prin limbă) – *civilizator* (în/prin utilitatea tehnologiei), pereche flancată de trăsăturile: *arhaic* – ca orientare către naturalul universal/cosmogonic – și *modern* – ca racordare la actualitatea unei civilizații progresiste. Din perspectivă socială, omul cultural comportă accentele unei perechi ternare: *uman* – călăuzitor prin vorbirea adresată; *just* (drept) – ca posibilitate de păstrare/durare a eșafodajului de principii/norme în cadrul polisului (cetății); *bun* – propriu eroului salvator (restitutiv), mai ales printr-un fapt civilizator.

La rându-i, omul înțelept prezintă o structură ternară, având ca axă *filozofia* – accentuând pe sensul adeveritor în Ființă –, iar ca derivate principale ale acesteia: prin etic, *morala* – ca orientare modelatoare în lume; prin estetic, *arta* – ca devenire sublimativă în expresivitate. Putem considera moralul și artisticul și ca registre ale reflecției filozofice. Astfel, reflecția etică pătrunde într-un registru grav, al modelării conștiinței prin exemplaritatea propriului fapt ca înfățișare (*de*-sine). Complementar, reflecția estetică orientează către registrul înalt, al elevării conștiinței prin *contemplare*(a expresivității artistice ca propriu-sens de ființare (*în*-sine).

https://biblioteca-digitala.ro

Cap. IX. Dualitatea culturalului

Dacă naturalul îl considerăm ca stare vietudinală în/de existență – fiind o variabilă de pondere (condens terestru), iar oniricul – ca variabilă de imponderabilitate (aeritate celestă) –, este o stare de conectivitate metafizică, despre cultural putem spune că este o stare dinamic-dual, de *balans* între sufletesc și mental.

Sufletul este acel fenomen lăuntric care apleacă culturalul către arhaic, prin chiar imanența sa de doruire. Dorul de origine, ca loc al totalității monadice – indecelabile (nestructurabile și iraționabile) întru sine –, determină în omul cultural nevoia semnificării simbolice, ca ancorare în adâncimea stării originare. Pentru omul cultural-arhaic originea este locul sacrului nerostit, ca stare neîntinată prin despicare cognitivă. Omul cultural-arhaic percepe și se orientează sufletește doruind către o origine anistorică, adiscursivă și, prin aceasta, fără repere de exterioritate; întru-sine.

De cealaltă parte, omul cultural balansează către modern odată cu accentuarea pe rațional. Din această perspectivă complementară, sentimentul originii este înlocuit de ideea centrului. Omul cultural-modern se și își edifică centrul ca actualitate de-sine. El se orientează astfel spre exterior. Dar, spre deosebire de exterioritatea de existență vietudinală (reactiv-instinctuală), avem acum o proiecție conceptuală, premergătoare (ca acordaj al) acțiunii deliberate. Experiența fiind probată/virtualizată prin experiment, survine o desprindere de ciclicitate (proprie naturalului), astfel că omul cultural-modern devine totodată cultivator în limbă și civilizator în fapt, ca om istoric. În plus, omul modern are posibilitatea simultaneității diversificate *coerent* în actualitate, spre deosebire de naturalitatea diversității *aleatorii* (spontane) în oricând (e sau nu nevoie), ca modalitate de (supra)viețuire.

NOTĂ. Trebuie să nuanțăm aici că nu toate cele resortate din natural sunt imperativ necesare, unele fiind doar circumstanțiale sau, cultural vorbind, decorative. Cred că este o prejudecată ținând de nevoia pur mentală de a vedea lumea naturală ca aflându-se sau tinzând către o ordine suficientă sieși (legilor native proprii) spre a putea dăinui. Altfel spus, nu toate manifestările naturalului sunt susceptibile de coerență.

https://biblioteca-digitala.ro

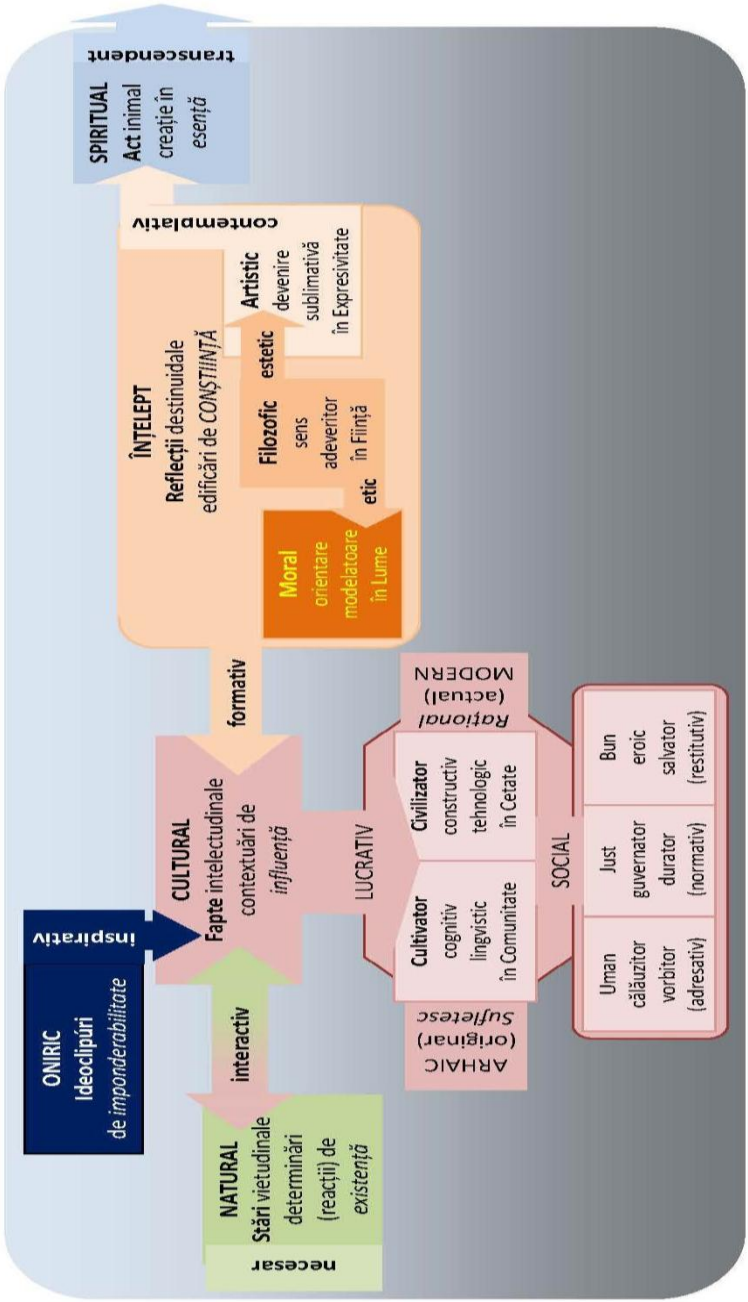


Fig. 1 CONSTITUTIVITATEA OMULUI GENERIC

https://biblioteca-digitala.ro

În primul rând că natura nu este orientată antropic, astfel încât să evolueze către omul cultural, chiar dacă din ea provine regnul uman. Apoi, mecanismele naturale se șlefuiesc în condițiile determinațiilor de adaptare iar nu de evoluție. Astfel, unele impulsuri de adaptare se sedimentează (inerțiind multiplicativ/replicativ) ca experiențe reușite, altele se spulberă ca erori definitive, iar altele pur și simplu sunt uitate/abandonate fără motiv (irațional). Natura nu lucrează pe bază de proiect. În fond, nu lucrează, ci procesează dintr-un impuls ancestral de ordin vietudinal, spre a fi și atât, ca dat sieși în sine. Naturalul fenomenalizează simultan pe mai multe registre – ca stări de agregare a materialității (energiei) sale, de la mineral (amorf/grosier) la organic (biologic/subtil). Din această perspectivă, vietudinalul este un registru al naturalului. Iar naturalul este un particular in condițiile fizicului terestru. Diferitele registre, precum cele din ambitusul naturalului, au ca numitor comun formele arhetipale, înțelese ca fundamente de rezonanță a energiei în materialitatea sau tiparul de condensare al mișcării. Fenomenalitatea manifestărilor arhetipale generează o realitate complexă cauzată de nonlinearitatea și simultan-diversitatea procesului materializării. În această condiție ciclicitatea este un arhetip al dinamicii formei. La fel, timpul și spațiul sunt arhetipuri conceptuale referite manifestării a ceva (uni-/pluri-versul) în fapt (timpul-impuls/-indus/-atribuit) și în consecință (spațiul-expus/-dedus/-distribuit).

Se presupune că universul este în conexiunea propriei complexități, astfel că, în fond, nimic nu survine aleatoriu și fără consecințe de rezonanță pe toate nivelurile. De aici, ideea de stare cuantică. Totuși, nu-i putem proiecta universului și o conștiință de sine, căci atunci ar trebui să-i presupunem atât o valență eutică (autonomă), cât și una intențională (motivațională) prin care să se resorteze în afara sa. Universul nu poate fi însă și *întru* și *din* sine în mod reperabil, decât dacă îi admitem posibilitatea conștiinței (arhetipul unului intențional).

Perspectivele complexitate-simplitate, unu-multiplu sunt semnificativ culturale. Însuși conceptul de ființă este fertil doar în condițiile culturalului, prin reflecția filozofică. Câtă vreme există stabilitate, putem investiga cu privire la un set de legi prin care o putem înțelege rațional. Dar, după cum deja se știe, stabilitatea este reperabilă doar acolo unde se manifestă inerția (forța gravitațională), prin aceea că materia (condensul energetic) tinde dezinent în amorfizare, iar nu în sublimare. La nivelul universului este insuficient cultural a considera că se află exclusiv într-o stare inerțiată din dangătul primordial. Mai mult, există o situație de pluriversalitate, într-

https://biblioteca-digitala.ro

un clocot fără cadru de temporalitate (primordialitate-finalitate) și spațialitate (centru-margine). Rațiunea este cea care are nevoie să proiecteze perspectiva unicității, la fel cum sufletul doruiește către origine. Ambele sunt însă relative omului cultural.

Pe linia naturalului se admite că omul survine ca regn. Dar omul cultural nu este decât aparent la capătul unui lanț evolutiv, căci nu rezultă efectiv din algoritmul unei atare înlănțuiri. Chiar dacă naturalul subzistă regnului uman ca bazin de funciaritate, culturalul are un resort aparte, și care ne rămâne încă ascuns pe cale științifică. E dificil să considerăm omul cultural doar ca specie a regnului uman. Pe de altă parte, oniricul inspiră, dar nu determină la propriu reliefarea culturalului. Știm că omul cultural devine cultivându-se prin și ca limbă. Dar aceasta este doar mijlocul unei declinări în exterioritate. Credem că ceea ce identifică dinăuntru culturalul este orientarea, deopotrivă, către originea sacră (prin dorul sufletesc) și către substanța spiritului (prin posibilitatea reflecțiilor de conștiință – filozofice (estetice), etice și artistice – conjugate fundamental și focalizator-sublimativ prin contemplare. Dintru început omul cultural se simte chemat (vocat) totodată către sacrul originii și către plenitudinea spiritului. Între cei doi atractori el se preocupă (reflexiv și lucrativ) fie pentru a-și edifica în actualitate o origine asemănătoare (bunăstarea civilizației), fie pentru a se putea așeza (locui) în contemplarea spiritului (ființa creatoare).

Prin intermediul omului înțelept, culturalul nu poate deveni decât până la granița cea mai fină cu spiritualul. De aceea nu poate fi vreodată autentic creator. Din poziția omului înțelept, ca acordaj către spiritual, omul cultural poate participa însă *deschis* la actul contemplării, pe măsura asimilării contrariilor într-o perspectivă de armonie. Altfel spus, poate deveni *incluziv-armonizator*.

Având ca fundament de resortare reflecția filozofică, dacă zona de maximă influență a înțelepciunii asupra culturalului se manifestă prin reflecția etică, zona de maximă deschidere către spiritual a omului înțelept se probează prin artă, ca reflecție estetică. Artistul nu intervine creator în spiritual, ci contemplativ, la o subtilă graniță cu orizontul acestuia. Opera de artă convoacă privirea estetică către un fapt de contemplare la/în orizontul atingerii cu spiritualul.

Conceptul de creație ne ajută să acoperim iraționalul a ceea ce transcende inerția și, prin aceasta, însăși

https://biblioteca-digitala.ro

materialitatea. Despre imaterial, ca registru metafizic, putem avea tot felul de interpretări, logice în aparență, dar ipotetice ca premisă. Considerând creația o fenomenalitate a spiritului aflat în contemplare ne situăm pe un nivel de la care obiectul contemplării încă ne scapă, întrucât nu l-am putea proiecta decât în abstract de ființă (ca ipostază). Am putea admite însă că însăși ființa este obiectul contemplării spirituale. Iar termenul de fenomenalitate ar trebui înlocuit cu cel de prezență. Dar cum ființa nu se află într-un loc și moment anume, ca întindere și durată, mai adecvat ar fi să ne referim la un *orizont* al ființei spre care se orientează/tinde contemplarea. Așadar, creația este *prezența* spiritului (orientat/tinzând) în contemplarea *către* (orizontul de) ființă. În condițiile acestei ultime definiții, spiritul este un registru de natură metafizică (inefabil) care, pentru omul cultural, se resimte ca un atractor subtil și omenos-revelator.

Cap. X. a. Cultura subiectului

Epoca proprie subiectului este aceea în care el se manifestă la timpul prezent, respectiv într-un câmp de actualitate. Raportat acestuia, subiectul poate fi *anacronic, contemporan* sau *vizionar*. Gânditori în ale muzicii, precum Ștefan Niculescu, consideră patru moduri de orientare culturală deduse din intersecția orizontalei de *individual* cu verticala de *colectiv*. Fiecare dintre cele două axe are ca repere limită o pereche de aspecte contrare: *ordine – dezordine* pe axa individualului; ordine ***orală*** – ordine ***scrisă*** pe axa colectivului. Într-un fel sau altul și comportând accente diferite, fiecare epocă sau stadiu cultural se circumscrie acestui tipar[1]. Cele trei caractere menționate de noi în raport cu actualitatea nu trebuie înțelese prin calificativul corect-incorect, ci ca nuanțe de actualizare. Avem, în consecință, următoarele *expresii de actualitate*: ***arhetipal*** – raportul cosmogonic sau *inițiatic*; ***clasic*** – raportul temeinic sau *institutiv*; ***modern*** – raportul rezonator sau *influent*; ***avangardist*** – raportul deschizător sau *defluent*.

[1] Vezi și în Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică*, Editura Academiei Române, București, 2006, pp. 35-55.

https://biblioteca-digitala.ro

În sfera arhetipurilor se conturează tradițiile, ca identități de *chipuri simbolice*, preformative. În cadrul clasicului se statornicesc ideile fundamentale, normative, ca identități de *tipare statutare*, formative (academice). Sub semnul modernității se probează conceptele tehnice, ca identități de *structuri civilizatoare*, informative (inovative). În fine, prin breșa avangardismului se avansează experimentele teoretice, ca identități de *proiecții posibile*, reformative (savante). Toate aceste filtre de nuanțare a expresiei de actualitate sunt referite subiectului (individual sau colectiv).

b. Cultura obiectului

Referit obiectului, cultura proprie lui este atâta pe cât îl poate cuprinde în coerență cu accepțiunea funcționalității sale. Putem vorbi mai întâi de un areal nucleic (originar) al culturii obiectului, în care acesta este cuprins univoc și totodată lucrativ ca *unealtă* sau ca *decorațiune*. Spunem despre un atare obiect că este produs sau manufacturat/fabricat în nucleul unei culturi.

Idiofon, oricărui obiect-unelată (element vibrator) îi este contopită și o calitate decorativă (corp rezonator). Așadar, valoarea decorativă este tot de ordin lucrativ, ca și aceea instrumentală. Numai că obiectul decorativ este considerat doar ca *parte* dintr-un *decor* (niciodată întregit definitiv). Atunci când, prin dinamica de caracter transformator a culturii în care a fost produs cu necesitate (utilitar/lucrativ) obiectul este descalificat ca unealtă, el va mai rămâne o vreme prin calitatea sa decorativă fie ca atare, fie printr-o altă reprezentare, de regulă miniaturală sau imaginală, asemănător unui suvenir gen bibelou (figură ilustrată), întreținută artizanal sau artificial. În acest stadiu el aparține unei culturi de areal sau *decor* (fond de aspectare), extinse în raport cu aceea de origine sau *acțiune* (fapt de utilizare). La un moment dat însă, obiectul (deja inutil) își va pierde și calitatea decorativă, căzând în desuetudine și fiind aruncat din sfera privirii.

Chiar și cu obiectele destinate dintru început decorării se poate petrece aceeași pierdere de interes. Acest lucru este foarte lesne observabil în cadrul unei gospodării tradiționale. Sunt două areale: exterior ograda (bătătura), ca loc mereu

https://biblioteca-digitala.ro

curățat (spre a fi lesnicios și igienic) și chiar decorat pe la margini cu o grădină de flori, dar necultivat agricol precum țarina din spatele casei; tranzitiv – aleea, prispa; interior – camerele cu diferite funcții, în special de servit masa și de primit (în ospeție). În acest context vatra are o funcție axială (ca simbol al centrului edificator) și alchimică, de transformare a naturalului în cultural, asimilabil (ca hrană) pentru *întregul* (cosmogonic al) persoanei. Exceptând grădina, ca loc de privit în sine (însă tot de ordin decorativ), cele mai multe obiecte lăsate la vedere – ca unelte la îndemână – alcătuiesc un decor. Accentul pe decorativ se vede și în asocierea uneltelor de tacâm (linguri, vase etc.) cu aspectele decorative, prin faptul expunerii – agățării lor pe pereți sau etajere cu partea decorată la vedere. Pe cât posibil, obiectele considerate strict ca unelte, așadar disonante sau inadecvate decorativ ori pur nesemnificative, sunt ținute ascuns vederii, în lăzi, magazii etc.

NOTĂ.[1] În general, „obiectul artistic" își primește sensurile fie de la conceptul de „*téchnē*", fie de la cel de „operă de artă". Există însă și un sens foarte larg – în categoria de „obiect artistic" putând intra orice obiect natural, obiect produs de om de tipul „ready made" (artefact, ustensil) ori comportament omenesc, efemer și non-tangibil, care urmărește explicit să transmită un mesaj emoțional. Aici „obiectul artistic" este gândit în sensul originar al termenului „obiect": „ceea ce stă în fața noastră".

Într-un prim sens, prin „obiect artistic" se înțelege orice obiect produs care este rezultatul aplicării unei *téchnē*, adică a unei activități conștiente, dirijate către un scop și fundate pe o anumită cunoaștere sau „pricepere de a face". Grecii, cu priceperea pe care au dovedit-o față de operele de artă, foloseau același cuvânt – τέχνη (téchnē) – pentru meșteșug și artă, și desemnau meșteșugarul și artistul prin același cuvânt – τεχνίτης. Τέχνη nu înseamnă niciodată un fel de înfăptuire practică. Cuvântul desemnează, dimpotrivă, o *modalitate de cunoaștere* (s.n.). A cunoaște înseamnă: să fi ajuns să vezi, în sensul larg a lui a vedea adică: *să percepi ceea ce e prezent ca atare*.

Într-un al doilea sens, la nivelul jocurilor de limbaj folosite de comunitățile de artiști profesioniști, prin „obiect artistic" se înțelege chiar „opera de artă", adică creația deliberată a acestor profesioniști ai artei, obiectivată într-un anumit „suport", ce are ca scop fundamental transmiterea de emoții artistice (estetice). În acest sens, „opera de

[1] *Op. cit.* pp. 22-25

https://biblioteca-digitala.ro

artă" este o individualitate care poate să nu posede componente de natură materială, fizică, ci virtuală, precum în cazul artei media sau electronice. Distincția dintre „obiect meșteșugăresc" și „obiect artistic" este esențială, ca și deosebirea dintre meșteșugarul care confecționează ustensile și artistul care creează opere de artă. Cum argumentează Heidegger, în vreme ce ustensilul este un instrument prin care omul intervine în cursul naturii și-l modifică în conformitate cu voința sa, prin opera de artă se deschide o lume, lăsând ca adevărul să survină și să iasă din ascundere.

„Opera de artă" este un construct cultural-valoric, cu circulație publică, care înglobează atât obiecte artistice, creații „obiectuale" ale profesioniștilor artei, cât și obiecte estetice, adică obiecte care plac, dar care nu sunt, în mod obligatoriu, creații omenești, cum ar fi obiectele naturale ori obiectele numite cu expresia „arta animalelor".

Artefactele sunt creații, adică obiecte care se arată în realitate (dobândesc realitate) ca rezultat al posibilităților de a fi ale omului. Acestea sunt produse, creații, ale unei *anumite* arte, în sens de *téchnē*. Totalitatea artefactelor compun *tehnosfera*, adică lumea obiectelor produse, create de mintea și mâna omului. Ele sunt ustensile, adică unelte care produc alte unelte și constituie universul tehnologiei, al mijloacelor de acțiune ale omului asupra naturii și asupra lui însuși, și, respectiv, bunuri trebuincioase conservării și confortului vieții. Pe de altă parte, din categoria de artefact face parte și „obiectul artistic" conceput și gândit cu scopul de a deveni „obiect estetic", adică de obiect care activează sentimentul de plăcere și, deopotrivă, care aspiră să fie recunoscut public ca operă de artă. Obiectul artistic se *poate* metamorfoza" în „obiect estetic" și „operă de artă", fără ca proprietățile sale fizice și materiale să suporte schimbări de substanță.

(va urma)

SUMMARY

George Balint – The Aesthetic Gaze (III)

The essay entitled *The Aesthetic Gaze* is enriched with another four chapters: VII. The Investigation of Musical Aesthetics, Fundamental Perspectives – the *temperament* and *mood* of the watching *subject*; the cultural *frame* of the *action* of investigation; the *display of the* investigated *object*. VIII. Stages of Generic Man – *natural*, *oneiric*, *cultural*, *wise*, *spiritual*; IX. The Duality of Culture – *spiritual* and *mental*; X. The Culture of the Subject and the Object.

Traducerea rezumatelor: Alina Bottez

https://biblioteca-digitala.ro